

حيدر العبدالله



FIFA WORLD CUP
Qatar 2022

16.11.2022

مُهاكاةُ ذِي الرُّمَّةِ

أطروحة الهايكو العربي

حيدر العبدالله

مُهاكاةُ ذي الرُّمَّة

أطروحة الهايكو العربي

مُهَاجَاةُ ذِي الرُّمَّةِ
أَطْرُوحَةُ الْهَائِيكُو الْعَرَبِيِّ

دار أدب للنشر والتوزيع، ١٤٤٤ هـ (ح)

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

العبدالله، حيدر بن جواد.

مهاكاة ذي الرمة: أطروحة الهايكو العربي. /

حيدر بن جواد العبدالله. - ط ١. - الرياض،

١٤٤٤ هـ

٣٠٤ ص؛ المقاس ١٥ × ٢١ سم

ردمك: ٣-٨-٩١٨٠٨-٦٠٣-٩٧٨

١- ذوالرمة، غيلان بن عقبة، ت ١١٧ هـ ٢- الشعر

العربي - العصر الأموي أ.العنوان

ديوي ٨١١,٣٠٩ ١٤٤٤/٨٤٥

رقم الإيداع: ٣-٨-٩١٨٠٨-٦٠٣-٩٧٨

ردمك: ١٤٤٤/٨٤٥

الطبعة الأولى

١٤٤٤ هـ = ٢٠٢٢ م

Copyright © 2022 by ADAB

جميع الحقوق محفوظة حصرياً لـ:

دار أدب للنشر والتوزيع



info@adab.com ● adab.com @adab

المملكة العربية السعودية-الرياض

راجعته: جابر الخلف

رسم اللوحات: حسين السماعيل

صمم الغلاف: علي النمر

الآراء الواردة في الكتاب

لا تعبر بالضرورة عن رأي الدار

كاد يصحو
الرشأ النائم
في فَيِّ ملاك

المحتوى

٩	١. هكا يهكو
١٥	الباب الأول: القناطر
١٧	٢. بركة باشو وضفادع ذي الرُمة
٢٣	٣. في طوكيو رفقة رولان بارت
٣١	٤. اللحية والموسى
٤١	٥. هُكاة اليابان
٥٧	٦. ذو الرمة هاكيّا
٦٧	٧. الهكاة العرب
٨١	الباب الثاني: أطروحة الهايكو العربي
٨٣	الفصل الأول: مصباح التصوف
٨٥	٨. الزن والتصوف الإسلامي
١٠٣	٩. الهايكو العربي متصوّفاً
١٠٩	الفصل الثاني: مشكاة الطبيعة
١١١	١٠. رحلة العودة إلى الطبيعة

١١٧.....	١١ . القرينة الموسمية.....
١٢٥.....	الفصل الثالث: زجاجة الإيقاع.....
١٢٧.....	١٢ . الآهة والأغنية.....
١٣٥.....	١٣ . الإيقاع التنفسي.....
١٥٧.....	الباب الثالث: دفتر المهاكاة.....
١٦١.....	١٤ . ربيع مية.....
١٨٥.....	١٥ . قيظ المفازة.....
٢١٣.....	١٦ . خريف المطر.....
٢٣١.....	١٧ . شتاء الظليم.....
٢٤٩.....	الباب الرابع: التقويم الشعري العربي.....
٢٥٣.....	أولا: قرائن الربيع.....
٢٦٣.....	ثانيا: قرائن القيظ.....
٢٧٣.....	ثالثا: قرائن الخريف.....
٢٨٣.....	رابعا: قرائن الشتاء.....
٢٩٣.....	خاتمة.....
٢٩٧.....	المصادر والمراجع.....

هكا يهكو

هل كان ذو الرمة، غيلانُ بن عقبة (ت ٧٣٥م)، هاكياً عربياً قبل ماتسو باشو (ت ١٦٩٤م)، بألف عام؟ وهل كان شاعرُنَا الأمويّ، الذي أحمل ذكره جرير والفرزدق، شاعراً صوفياً، قبل ابن الفارض (ت ١٢٣٥م)، وابن عربي (ت ١٢٤٠م)، وجلال الدين الرومي (ت ١٢٧٣م)، بخمس مئة عام؟ وهل كان لشدة ولعه بالطبيعة البرية، ناشطاً بيئياً تضاهي مشاهدته الشعرية الطبيعية وثائقيات ديفيد أتينبورو وناشيونال جيوغرافيك اليوم؟ ربما كان ذو الرمة كل هؤلاء فعلاً، دون أن يدري.

لم يكن ذو الرمة يعرف، وقد فشل غير مرة في اختبار الفحولة العربية، وأعجزه الانخراط في منظومة الحماسة الشعرية، وأعياء الهجاء والمديح والفخر، وأكل حظه شعراء النقائص، لم يكن أبداً يعرف أنه قد أريد لشعره أن يكون خالصاً من نوازع الأنا البشرية، متسامياً على دنيوية الذات ونزواتها العابرة، كالهائيكو الذي سيبدعه لاحقاً شعراء اليابان العظام.

ولم يفطن ذو الرمة، حين كان يشبّه البحر بالفلاة، والفلاة بالسماء، والنجوم بالظباء، والظباء بالأصداف، والبعر بالتوت والعنب، وشعلة النار بعين الديك، وعين الناقة بأوقية الزيت تارة، وبحرف الميم تارة أخرى، وحين كان يشبّه كل شيء بكل شيء آخر مختلف وبعيد، لم يكن يفطن إلى أنه قد

بلغ بإدراكه العميق للكون، وعلائق الكائنات بعضها ببعض، كشوقاً صوفية هائلة وسابقة لأوانها.

ولم ينتبه ذو الرمة حين كان يصور شفقة النعامة على بيضها، ورحمة الطيبة بخشفها، وحنين الناقة إلى فصيلها، واضطراب المهاة في ليلة خريفية ماطرة، وحذر القطاة على المنهل، وحين كان ينجي الحبارى من مخالب الصقر، وحمار الوحش من النبال، وثور المهاة من كلاب الصيد، والإبل من النفوق عطشا، والحرباء من الهلاك في جمرة القيظ، لم يكن لحظتها ينتبه إلى أنه سيحفظ نظاما فطريا كاملا من الانقراض من ذاكرتنا الهشة.

إذا كان ذو الرمة قد سبق وقته فعلا، وانفرد عن مجاليه، بشعرية لم يكونوا قادرين تماما على امتصاصها، فإننا سنكون مثلهم، عاجزين عن إنصاف تجربته الكونية الفارقة، إذا نحن لم نستعن بآلة الهايكو التأملية، وقدرتها على سبر التفاصيل المجهرية للحظة العابرة، والعناية بإثبات إحداثيات اللقطة، ليس الإحداثيات الزمكانية فحسب، بل والروحية أيضا.

لو تخيلنا الهايكو حيواناً، لنقل ناقة مثلاً، فإن هذه الناقة لن تعيش دون ماء وكلاً. الماء هنا هو روح التصوف، والكلاً هو جسد الطبيعة. وكما أن الكلاً فرع عن الماء، فإن هايكو الطبيعة فرع عن هايكو التصوف. لن يمكننا ارتشاف رحيق الطبيعة دون أن نفنى فيها ونذوب. الهايكو حيوان فعلا، لا قلب لديه لأطماع الكائن البشري ومشاعره الفجة. الهايكو هو بقاء النجمة في السماء حيث تحب أن تكون، وعودة الخنفساء إلى الحقل حيث تنتمي، وامتزاج ماء المطر بماء البثر في صحراء نائية.

لم تحظ قصيدة الهايكو، منذ دخلت إلى وعينا العربي أواخر القرن العشرين، بما تستحقه من قراءة، وفهم، ونقد، وكتابة. لقد تباطأنا، نحن الشعراء العرب، والخليجيون تحديداً، في الانضمام إلى نادي الهايكو العالمي، ربما لأننا نشتهي الكلام الكثير، والهايكو يجعلنا نصمت أكثر مما نتكلم. أو ربما لارتفاع منسوب نرجسيتنا، وقناعتنا بما لدينا، وعدم شعورنا بالحاجة إلى الجلوس على الأرض؛ للإصغاء والتعلم من شعريات العالم الأخرى.

إذا كان الشعر ديوان العرب، فقد يكون الهايكو اليوم ديوان العالم، ولا بد، إذا شئنا الإسهام في كتابته، من أن نحسن قراءته وتذوقه أولاً. وحين يكون الشاعر العربي مستعداً لتجريب كتابة الهايكو، فإن ذلك سيكون خير تمرين، وأفضل اختبار، لصدق وشجاعة تجربته الإنسانية، حين تتعري قصيدته من دروع اللغة السميكة. ولعلنا، إذا شئنا كتابة الهايكو عربياً، أن نكتبه أولاً وفق ضوابطه التي تنبغي له، قبل أن نستعجل الدعوة إلى تمييعه، وكسر قواعده، والقفز على أطره، فنجعله من حيث لا نشعر، مطية سهلة لمن لا يخبره ولا يمتلك أدواته.

يأتي هذا الكتاب بمثابة أطروحة نظرية وتطبيقية، تقترح للهايكو صيغة عربية، عبر بناء مجموعة من القناطر والجسور، بين الشعرية العربية ونظيرتها اليابانية، وبين قديم الشعرية العربية وجديدها، وبين التصوف الإسلامي وتصوف الزن البوذي، وبين الإنسان والطبيعة، وبين الطبيعة واللغة، وبين اللغة والإيقاع. وأملنا في هذا الكتاب، أن نستعين بذِي الرمة على استيعاب الهايكو، بينما نستعين بالهايكو على استيعاب ذِي الرمة.

شعرت كلما تصفحت ديوان ذي الرمة، أنه يأخذ بيدي؛ ليريني النجوم، ويضع في جيبتي باقة خزامى، ويغرف لي رشفة من المنهل الأجبن بكفين متسختين، ويردفني على راحلته في مواسم المطر. ديوانه كومة من أفلام الصور الفوتوغرافية التي تُركت في المخزن دون تحميص، وقد آن أوان التنقيب عن هذا الكنز المدفون تحت كتيب من وعورة الكلمات، وإهمال القراء.

يتألف الكتاب من أربعة أبواب، أولها القناطر، وهي المعابر النهرية التي يلزمنا الولوج منها إلى عوالم ذي الرمة، وعوالم الهايكو الياباني والعربي. ثم أطروحة الهايكو العربي، متمثلة في ثلاثية التصوف والطبيعة والإيقاع التنفسي. ثم دفتر المهاكاة، ويحوي مئة بيت هايكو تستلهم وتحاكي أشعار ذي الرمة. وأخيرا، التقويم الشعري العربي، وهو أول معجم عربي يرصد القرائن الفصلية للهايكو، وذلك وفقا لعلم الأنواء العربية.

يمكن أن نعرّف الهايكو بأنه: نص شعري متصوف، يربط الطبيعة بالإنسان، ويُقال في نفس واحد. من خلال هذه الأطروحة الثلاثية، القائمة على مصباح التصوف، ومشكاة الطبيعة، وزجاجة الإيقاع، لا يحاول الكتاب أدلجة الهايكو العربي، بقدر ما يحاول تنظيمه، وحمايته من المطاطية وانعدام الشكل. ولعله من الممكن، بعد الفراغ من قراءته، الاقتراب من إدراك طبيعة الهايكو الياباني، والقدرة على إنتاج نصوص هايكو عربية أصيلة، وغير مشوهة، ضمن إطار الأطروحة المقترحة. ولكن أهم مطمح للكتاب، هو أن تتحقق للقارئ متعة التعرف على أكوان شعرية وروحية جديدة، يؤثث بها حياته وقلبه.

وقد انتخبت لهذا المؤلف مدونة لأشعار ذي الرمة، من ديوانه بشرح أبي نصر الباهلي، وتحقيق عبد القدوس أبو صالح.^(١) واعتمدت في شواهد الهايكو الياباني الواردة في هذا الكتاب، على ترجمتي الشخصية لمختارات من كتاب الهايكو^(٢)، وكتاب تاريخ الهايكو^(٣)، للإنجليزي ريجنالد بليث، الذي يُعد، بلا منازع، أهم مؤرخ أجنبي للهايكو الياباني. أما شواهد الهايكو العربي، فكان اعتماداً فيها على كتاب أنتولوجيا الهايكو العربي، لعبد القادر الجموسي^(٤). وقد نقلتُ جميع أسجاع العرب في النجوم، عن كتاب الأنواء في مواسم العرب، لابن قتيبة الدينوري.^(٥)

ومن دواعي التأصيل اللغوي، حين نتعاطى مع الهايكو، أن نفرّد له جذراً عربياً خالصاً، يخفف عنا مؤونة الكلام المركّب والمطول. ولأن الهايكو في أصله قائم على الاقتصاد البياني، وحصر عدد الأصوات، فإن كلمة هايكو اليابانية، ليست عصية على التصريف العربي فحسب، بل وطويلة اللفظ أيضاً، ما يعسر علينا اشتقاق الفعل، واسم الفاعل، والمصدر، وهلم جرا. أما أسماء الفاعل الرائجة عربياً لشاعر الهايكو، من هايكوي، وهايكست، وهايغن، وهاكد، فإنني أجدها مستثقلة وغير سائغة. ولذلك فإنني أقترح التعريب التالي.

هكا يهكو هَكْوَا وَهْكَاءَ فهو هَاكٍ وَهم هُكَاءَ. هذا جذر لغوي مهمل في

(١) ديوان ذي الرمة، شرح أبي نصر الباهلي، تح عبد القدوس أبو صالح، دار الرشيد، ٢٠٠٧

(2) R. H. Blyth, Haiku, in four volumes, The Hokuseido Press, 1949-1952

(3) R. H. Blyth, A History of Haiku, in two volumes, The Hokuseido Press, 1964

(٤) عبد القادر الجموسي، أنتولوجيا الهايكو العربي: الحقل والمدار، منشورات الموكب

الأدبي، ٢٠١٦

(٥) ابن قتيبة، الأنواء في مواسم العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨

معاجمنا العربية، سنستعمله منذ الآن، ومعناه: قال الهايكو، أو كتبه. وهاكى
مُهاكاةً: جارى الهاكي هاكياً آخر وحاكى قوله أو صورته الفنية بهكؤٍ جديد.
ومهاكاة ذي الرمة هو الأسلوب الذي سينهجه كتابنا هذا لمقاربة روح الهايكو
الياباني بأدوات عربية صرفة. سنحاول، ما أمكننا، أن لا نخدم الهايكو العربي
خدمة يابانية، وأن نستعير من اليابانيين قنينة الهايكو فارغةً، لنملأها من عطر
صحرائنا العربية، وعصارة أريافنا.

الباب الأول

القناطر

ظَعَائِنُ لَمْ يَسْلُكْنَ أَكْنَافَ قَرْيَةٍ بِسِيفٍ وَلَمْ تَتَغُضَّنْ بِهِنَّ الْقَنَاظِرُ

ذو الرمة

بركة باشو وضفادع ذي الرمة

بركةٌ قديمة

ضفدعٌ ينطّ

صوتُ الماء

يُعدّ هايكو البركة القديمة هذا، أشهر بيت هايكو على الإطلاق، قاله عام ١٩٨٦ هاكي اليابان الأكبر ماتسو باشو؛ ليصبح صيغة الهايكو المثلى، والشعلة التي يحملها ويستضيء بها هكاة اليابان والعالم من بعده. جدير بالذكر، أن القرينة الفصلية لهذا الهايكو هي كلمة ضفدع، وتشير عند اليابانيين إلى فصل الربيع. وعن هذا الهايكو قال الناقد والهاكي الياباني المجدد ماساوكا شيكي (ت ١٩٠٢): «معنى هذا الهايكو هو تماما ما يقوله، وليس هناك أي معنى آخر، ولا أي معنى خاص»^(١)

نقف هنا أمام لوحة تضج بالهدوء، وتمتلئ بالفراغ، ويكتمل معناها بقدر ما تتكشف ألفاظها. يجلس باشو، الراهب المتأمل، مسترخيا قبالة بركة المعبد؛ ليغمض عينيه، ويتنفس ببطء هواء البركة النقي، ويستمد طمأنينته من ركود مائها. لا بد وأنه يوم صحو خالٍ من المطر، بل ومن الأصوات كافة.

(١) محمد عزيمة وكوتا كاريا، كتاب الهايكو الياباني، دار التكوين، ص ١٤

هي غالبًا بركة من الحجر، ولأنها عتيقة، بوسعي تخيل مسامات أحجارها وقد اخضرت بفعل الطحالب. أكاد أنزلق على قاع البركة اللزج، فأحدث جلبّة تجعل باشو يهرب إلى بركة أخرى بحثًا عن السكينة.

لكنّ ماء البركة العذب موطن لصغار السمك، وربما لبعض الضفادع أيضًا. لم يكن الراهب المستغرق في تأمله، ليلحظ وقوف ضفدع، متأمل هو الآخر، فوق حائط البركة الحجري، لو لا قرار الضفدع المفاجئ بالعودة إلى الماء. لا نعرف بالضبط إن كانت قفزة الضفدع تلك، هربًا من فك مفترس، أو شوقًا إلى خليّة عائمة، أو هكذا، فقط لمجرد اللعب ومدافعة الملل.

ولكنّ أبا عثمان الجاحظ لا يقل طرافة عن باشو، حين يتناسى جحوظ عينيه، ليصف الضفدع بأنه «أجحظ الخلق عينا»^(١). وقد جاء في كتابه الحيوان، أن الضفدع «لا يمكنه الصياح حتى يدخل حنكه الأسفل في الماء، فإذا صار في فمه بعض الماء صاح، ولذلك لا تسمع للضفادع نقيقًا إذا كن خارجات من الماء»^(٢). نخلص إذن، إلى أن ضفدع باشو إنما عاد إلى الماء؛ ليستعيد قدرته على النقيق لا أكثر. ولكن ما أثار انتباه الشاعر الراهب، وفتح عينيه وخياله، ليس ضجة النقيق، بل ضجة ارتطام الضفدع بسطح الماء، فالماء هنا متكلمٌ عن الضفدع بالنيابة.

صوت الارتطام بالماء هذا، صوت وجيز، لكنه يحكي لباشو كامل الحكاية التي فاتته تيمّوا بينما كان نصف نائم، تماما كما نقلت لنا كلمات الهايكو الست أعلاه، كامل المشهد الحابس للأنفاس، والذي وثقه باشو قبل

(١) الجاحظ، الحيوان، تح عبد السلام هارون، ج ٥، ص ٥٢٩

(٢) نفسه، ص ٥٢٥

أكثر من ثلاث مئة وثلاثين عاما، بالعدسة الفوتوغرافية التي اصطنعها لنفسه، فجاء صوت ارتطام الضفدع بالماء، بمثابة صوت انغلاق العدسة على هذه الصورة الخالدة. لكن باشو لم يكن الأسبق إلى التقاط هذا المشهد، الذي وثقه ذو الرمة بحذافيره، قبل باشو بتسع مئة وخمسين عاما، حين وصف في بائيته الكبرى عينا تسمى أثال:

عينا مطحلبة الأرجاء طاميةً فيها الضفادعُ والحيتانُ تصطخبُ^(١)

صادفَ أن تكون عين ذي الرمة قديمة أيضا، تشوب أرجاءها الطحالب، ويسكنها السمك والضفادع. فهل كانت الضفادع تعيش في الصحراء العربية فعلا؟ يتدخل الجاحظ، مرة أخرى، ليجيبنا: «وفي الضفادع أعجوبة أخرى، وذلك أننا نجد، من كبارها وصغارها، الذي لا يحصى في غب المطر، ثم نجدها في المواضع التي ليس بقربها بحر ولا نهر، ولا حوض ولا غدير، ولا واد ولا بئر، ونجدها في الصحاصح الأماليس، وفوق ظهور مساجد الجماعة.»^(٢)

ولكنّ ذا الرمة لم يرِدْ عين أثال تلك؛ ليجلس أمامها متداويا ومتأملا. تلك رفاهية لا يملكها راع مترحل، يرد ماءً ليطفي ظمأ إبله وينصرف إلى شأنه. ذو الرمة هنا بدوي على سفر، ولا وقت لديه لإغماض عينيه والتقاط أدق التفاصيل، كما يفعل عادة. يكتفي ذو الرمة هنا بتصوير المشهد العام ويمضي، مسجلا الضجيج المتداخل، دون أن يعنيه فرزه. إنه ضجيج ممرع، ويبعث على السعادة.

(١) ديوان ذي الرمة، ص ٦٣

(٢) الجاحظ، الحيوان ج ٥، ص ٥٢٦

هذه الوفرة المبهجة دفعت ذا الرمة إلى أن يسخو بالكلمات، ويحشو بها صدر بيته، بمقدار يفيض عن حاجة المعنى، كما تفيض عين أثال الطامية بالماء. ومن سخائه أن أشياء العين الواردة في بيته، من أرجاء، وضافدع، وحيثان، جاءت كلها بصيغة الجمع لا المفرد. ليس بوسع باشو أن يفعل فعل ذي الرمة، فعدسته ليست عريضة بما يكفي، لأنه يفضل التقدير في الموضوع، والتقصير في اللفظ. وبينما يحتاج باشو، لكي يتنعم وتستيقظ حواسه، إلى صوت ارتطام ضفدع واحد بالماء، يحتاج ذو الرمة إلى عين واسعة الأرجاء، كاملة الاصطخاب.

كلا الرجلين شاعر طبيعة وّصاف، وكلا الماءين عذب نмир. ولكن ماذا سيحدث لو أخذنا من ذي الرمة لغته وبيته، واستعرنا من باشو تزيّنه وتقشفه، ومزجنا ماءيهما في كأس واحدة، وحاولنا مهاكاتهما بصورة جديدة؟ هل ادّخر لنا ذو الرمة وباشو من العين والبركة شيئا يمكننا الكتابة عنه؟ ربما نعم، لأنهما قد أسمعانا صوت الماء فقط، ولم يبللانا به. هكذا سأهاكيهما:

عينٌ مُطحَلَبَةٌ

رذاذُ ضفدعةٍ

على فمي

إذا كان ذو الرمة وباشو قد استشارا عبر مشهديهما حاستي السمع والبصر، فإن هذه المهاكاة تحاول استثارة حاستين أخريين هما اللمس والتذوق. ولكن أليس مثيرا للاشمئزاز تبلل فمك المغفور بماء كله طحالب، تتذوق فيه طعم الضفادع؟ ربما يتقزز المرء من كل هذا، نعم، ولكن ليس في عالم

الهايكو؛ لأن الهاكي الحقيقي لا يتقزز من شيء تفعله الطبيعة أبداً. نتعلم من الهايكو أن نتقبل الكون ونحتفل به كما هو، دون أدنى امتعاض أو تبرّم.

ولكن المهাকাة ليست مجرد تمرين على كتابة صنف جديد من الشعر. إنها شتلات أشجار مزهرة، نغرسها اليوم في حقل الأدب المقارن، لتثمر غداً نصوص هايكو مستقلة. يشترط المنهج الفرنسي للأدب المقارن وجود صلة تاريخية بين المؤثر والمتأثر، وهذا ما يصعب إثباته حين نتحدث عن تأثير باشو بذِي الرمة، أو تأثير ذِي الرمة بالشعرية اليابانية القديمة. علينا إذن، أن نلوذ بالمنهج الأمريكي للأدب المقارن، المتسامح بشأن إثبات العلاقة التاريخية، والذي يسوّغ لنا دراسة أوجه الشبه والتمايز بين تجربتين متباينتين زمنًا ومكانًا. ومن الأنجع، حين ندرس الهايكو دراسة مقارنة بهدف محاكاته، أن نأخذه من منابعه ما استطعنا، وألا نجعل بيننا وبين فهمه، قدر الإمكان، أي وسيط من آداب العالم وثقافته الأخرى. بدلا من أن نقارن الهايكو العربي بالهايكو الإنجليزي مثلا، تحسن بنا مقارنته بالهايكو الياباني مباشرة.

حريٌّ بالهايكو العربي، أن يكون امتدادا عضويا للشعرية العربية، لا بديلا ناسخًا لها. إن مثاقفتنا اليوم مع تراثنا الأدبي القديم، لا تقل أهمية عن المثاقفة مع أدب الآخر. نحتاج إذن -وحسب تعبير نادر كاظم^(١)- إلى علاقة أنبوية مباشرة ومستمرة مع كل من الآخر والماضي، لثلا نجد أنفسنا خارج إطار اللحظة الراهنة، ولا متطابقين مع الآخر، ولا منسلخين عن هويتنا. يتحتم علينا، من أجل تبيئة الهايكو عربيا، العودة إلى محاولة استيعاب الهايكو الياباني في ثقافته الأصلية، قبل استئناف كتابته بأبعاد عربية خالصة.

(١) انظر: نادر كاظم، الهوية والسرد، مكتبة مؤمن قريش، ٢٠١٦، ص ٢١٩-٢٢٠

قيل لذي الرمة: إنما أنت راوية الراعي. فقال: «ما مثلي ومثله إلا شاب
صحب شيخا، فسلك به طرقا ثم فارقه، فسلك الشاب بعده شعابا وأودية لم
يسلكها الشيخ قط.»^(١) لقد تعلم ذو الرمة الشعر عبر المحاكاة، قبل أن يشق
طريقه في البر سريا. وها هو الآن يغرينا بمحاكاته ومهاكاته، حتى نستطيع
الوقوف على أقدامنا وإتقان المشي. فإذا استطعنا الركض في مضمار الهايكو،
حينها لن نضل نقتات على بركة باشو وضفادع ذي الرمة إلى الأبد. قال لا
براويزر: «لن يُستطاع التفوق على الأقدمين إلا بمحاكاتهم.»^(٢)

(١) أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، دار صادر، ٢٠١٩، ج ١٨، ص ٢٤

(٢) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر، ٢٠٠٨، ص ٢٩

في طوكيو رفقة رولان بارت

«كنت في تلك البلاد قارئاً، لا زائراً.»^(١) هكذا علّق رولان بارت في كتابه إمبراطورية العلامات، الصادر عام ١٩٧٠، والذي يروي ويحلل فيه مشاهداته خلال ثلاث زيارات إلى اليابان في ستينيات القرن العشرين، وهو كتاب من أدب الرحلة، ومن علم الاجتماع، ومن الفلسفة، ومن النقد الثقافي أيضاً. كان بارت يدوّن ملاحظاته في الشارع، والمحطة، والمطعم، ومتجر القرطاسية، ومحل الألعاب، ويلتقط الإشارات الكامنة في الوجوه، والأطعمة، والمباني، والتخطيط العمراني، وفي رمزية السلوك البشري، والنص الأدبي؛ ليحاول تكوين تصور دقيق عن ثقافة اليابان، التي، حتى ذلك الحين، كانت ما تزال تحافظ على قدر كبير من عزلتها وفرادتها.

وحين زرت اليابان عام ٢٠١٩، أي بعد بارت بخمسين عاماً، ألفت أصالة اليابان الثقافية، قد بدأت تتخلخل وتضعف، نتيجة توقع خفي إلى الحضارة بصورتها الغربية، حتى جعل بعض شبابها يتمثلون أسلوب حياة مرفه على الطريقة الأمريكية. ورغم بواذر الضمور الثقافي هذه، تظل اليابان بلا جدال، من أكثر الأمم اعتزازاً بقوميتها وموروثها، ومقاومةً لمد العولمة.

(1) Roland Barthes, Empire of Signs, translated by Richard Howard, Hill and Wang, p79

لم أصادف في اليابان مغتربين من أمم أخرى، إلا ما ندر من سياح أو طلاب، ولم أسمع اليابانيين يتحدثون لغة غير لغتهم، إلا في أروقة جامعة طوكيو.

يقول بارت: «اللغة الغربية كتلة من الغمغمة، بمثابة درع، يغلف الشخص الغريب بغشاء سمعي.»^(١) ولكن غموض اللغة لم يمنع بارت، كما لم يمنعني، من استشعار رمزية العلامات الجسدية، والإحساس بالأنفاس والمشاعر المتدفقة مع الكلمات اليابانية. ولكني، بخلاف بارت، لم أستسغ الطعام الياباني أبداً، باستثناء الشعيرية وحساء الرامن؛ ليس فقط لأن المائدة اليابانية لا تكاد تخلو من لحم الخنزير وصلصة الصويا، ولكن أيضاً لأنني لم أعتد تناول الطعام النقي بصورته الخام.

لا يكاد اليابانيون يطهون طعامهم، وكل ما يقومون به في المطبخ تقريبا، هو تقطيع هذا الطعام الطازج إلى أوصال صغيرة يمكن تناولها بعيدان الأكل.^(٢) يحب الياباني، إذن، طعامه نيئاً وغير معقد. هكذا يفضل التهام الكون، في صورته الأبسط. لكنني أتساءل مع بارت، أيهما كان أسبق إلى المائدة اليابانية: قطع الطعام الصغيرة، أم عيدان الأكل؟ هل يقطع اليابانيون الطعام؛ ليسهل تناوله بالأعواد؟ أم يستخدمون الأعواد؛ لأنّ طعاماً لم يُقطع تقطيعاً ناعماً، لا يمكن أن يؤكل؟

إن وظيفة تلك العيدان الأهم، حسب بارت، هي الإشارة إلى الطعام، وتعيين اللقمة.^(٣) ليس العود سوى امتداد للسبابة. يسترخي الياباني ويفوض

(1) Barthes, p9

(2) See: Ibid, p11-12

(3) See: Ibid, p15-18

أمر اختيار اللقمة إلى عود يلعب بين أنامله لعبة التردد بين الأصناف، وكأن صينية العشاء رقعة شطرنج. يمسك العودان بالطعام، ولا يجزّحانه، أو يثقبانه، أو يشوّهانه، كما تفعل الشوكة والسكين. العود يختار ويوميء، ولكنه لا يفترس، فبالنسبة للياباني، ليس الطعام فريسة، وليست الأعواد سلاحاً. يحترم الياباني طعامه، وينقله كما هو، بأقل تدخل ممكن، من إناء الخزف إلى إناء الجسد.

ولكن السكاكين تظل من أجمل وأثمن ما يمكن اقتناؤه خلال رحلة سياحية إلى اليابان، إضافة إلى الأواني الخزفية، والأدوات المكتبية. السكاكين اليابانية باهظة الثمن؛ لأنها تُصنع يدوياً، ويستغرق إنتاج الواحدة منها أياماً عديدة، فصناعة السكين تتطلب حذراً وعناية بالغين، يوازيان الحذر والعناية اللازمين لاستعمالها. يُفَرِّط الحرفيّ الياباني في هوسه بالإتقان، وتحزّي الجودة، على حساب كسب قوته أحياناً. «الياباني صانع ماهر، ولكنه تاجر سيء.» هذا ما سمعته شخصياً من مدير شركة ياباني.

وكالطهي والتجارة، يتطلب العنف مكراً، ومبادرة، وحسماً، وليس أي من هذا سمة يابانية حديثة، فالياباني الجديد إنسان متردد، ومحتاط دائماً، لا يحب المواجهة، أو الاضطرار إلى إطلاق الأحكام، أو التورط في الخصومة. حتى مصارعو السومو، لا تكاد تجد لديهم أي ملمح للعنف. لعبتهم محاولة لإثبات القوة الجسدية لا أكثر. لا يسبق المباراة أي تصعيد، ولا يتبعها أي ضغينة. تبدأ المباراة في لحظة، ويُسدل ستارها بمجرد أن يسقط أحد المتصارعين أرضاً.

ولكن شعب اليابان أمة مهذبة، وأمينّة، تقدّس العرف الاجتماعي، وتبالغ في التعبير عن اللطف والاحترام بواسطة الانحناء. وحين تغادر مكاناً ما، عبر

حافلة مثلاً، يودّعك مضيفك الياباني، بابتسامة وتلويح يستمر حتى تخفي الحافلة عن الأنظار تماماً. يقول بارت: «اللطافة ديانة اليابانيين.»^(١) ولكن الإنسان الغربي يتوجس من هذه اللطافة المحضّة، ويفضل التلقائية على الرسمية، فالتلقائية رغم فظاظتها، شفافة وواضحة، بينما يبقى التأدب مغلفاً وغير صريح.

ومهارة التغليف، من أرق وأدق المهارات اليابانية. إنها تشبه ألعاب الخفة. أعدت شراء حلوى من متجر في إحدى محطات أنفاق طوكيو؛ فقط لأستمتع مرة ثانية ببراعة الفتاة اليابانية في حزم العلب. ثمة لدى اليابانيين هوس بالتأطير، وتنظيم الفراغ، في المعابد، والشوارع، وداخل المتاجر، والبيوت. يعبد اليابانيون الفراغ كما يعبدون اللطافة، ولذلك يغلفونه أجمل تغليف. الفراغ سكية، وقرار. إنه مرادف لما يسميه بارت حالة فقدان المعنى.

ومن أصل اثنين وعشرين مقالا يحويها كتابه، خصص بارت أربعة مقالات كاملة للهايكو، وهذا مؤشر على أن الهايكو أضحي مفتاح بوابة الأسرار اليابانية، والقنديل المضيء في ليل الأرخيل. يقول عضيمة: «لا تُذكر كلمة هايكو حتى تذكر اليابان، ولا تُذكر اليابان حتى تذكر كلمة هايكو، وليس مستبعداً أن تحل يوماً ما محل لفظة اليابان نفسها، فيقال بلاد الهايكو بدل بلاد اليابان، وذلك دون أن يشعر الياباني مهما بلغت درجة وطنيته بأي نوع من التذمر. روح الهايكو الضاحكة، العبثية، الزائلة، العدمية، المسلية، العاشقة، السريعة، تعانق روحه منذ آلاف السنين.»^(٢)

(1) Barthes, p68

(٢) كتاب الهايكو الياباني، ص ١٢

فلماذا إلى هذا الحد يرتبط الهايكو بهوية اليابان ويعبر عنها؟ هل ينظر اليابانيون إلى الهايكو بوصفه منتجا وطنيا يخصهم ولا يخص سواهم؟ وهل ينظر هكاة اليابان إلى بلادهم نظرة قومية عاطفية، تشبه نظرة الفلاح إلى سنبلة مثقلة، والجندي إلى علم يرفرف؟ إن التعبير المباشر عن الروح الوطنية في الهايكو شديد الندرة، ولم أجد خلال تصفح مجلدات بليث الستة، سوى مثال وطني واحد عائد لكوباياشي إيسا، والحقيقة أنه ليس مثالا على الوطنية اليابانية، بقدر ما هو مثال على وطنية الكون، وكونية الوطن:

في بلادنا
حتى العشب
يتفتح عن أزهار كرز

يقول بارت: «الهايكو عاطفة شعرية مكثفة. إنه تدوين صادق للحظة ثرية، وهو فوق ذلك تدوين للصمت، بوصفه علامة على تحقق اللغة.»^(١) فإذا كان الهايكو خاويا من العاطفة الوطنية المباشرة، وعاطفة الحب، والحزن، والغضب، والخوف، والاشمئزاز، وهلم جرا، فعن أي عاطفة تحدث بارت؟ لعله قصد أن الهايكو عاطفة مبطنة، وموحي بها، أكثر مما هو عاطفة فجأة وصريحة. يشبه الهايكو الإنسان الياباني تماما في ازدواجية بساطته وغموضه: «على الرغم من وضوح الهايكو، إلا أنه عديم المعنى.»^(٢)

الحديث عن الصمت حديث عن الفراغ أيضا. نصمت عندما يكون قد

(1) Barthes, p71

(2) Ibid, p69

قبل ما يكفي، أو عندما نفرغ ما في جعبتنا. بنهاية آخر حرف منطوق في الهايكو، تكون جعبتنا قد فرغت فعلا، فنصمت. ولكن ماذا لو كانت الجعبة فارغة في الأصل؟ إن قابلية الهايكو لاستضافة أي معنى، هو ما يجعله قائما على فقدان المعنى. ذلك أشبه بالغرف من إناء فارغ. أو هو تفرغ الفارغ. أو هو تعليق اللغة، وإعفاؤها من المعنى، كما يعبر بارت.

لقد اقتربنا بهذا المقال من فهم الإنسان الياباني وأسلوبه في معالجة الكون من حوله. وكلما استوعبنا الإنسان الياباني، أفضى بنا ذلك إلى استيعاب الهايكو؛ لأننا إنما نفهم الهايكو حين نفهم الهاكي. ولكن بارت لم يتحدث عن فقدان المعنى بوصفه أزمة يواجهها الإنسان الياباني، بل بوصفه تجليا جماليا فحسب. أما أنا، فحين شهدت اليابان على حقيقتها، وشهدت مأساتها كما شهدت مباهجها، أحسست بحزنها العميق يبللني كمطر بلا صوت. بعد جولة في أرجاء الأرخبيل الياباني مدتها ستة أسابيع، شعرت أن يابان اليوم ليست يابان باشو ولا حتى يابان شيكي. عندها، وقفت تحت مطر طوكيو الصيفي بلا مظلة، لأنشد هذه القصيدة.

قلبي المثقوب كخمسة ين

ماذا يفعل قلبي المثقوب كخمسة ين في شينجوكو

هذا القلب المثقوب كخمسة ين

تلفظه حتى آلة بيع المشروبات اليابانية

قلبي الموتور بلا تية

يشعر بالوحدة في العاشرة صباحا في طوكيو .

لا أحد يبادلني النظرات سوى صور المطلوبين على ناصية الشارع
مطرٌ لا صوت له يهطلُ في حفرة قلبي

أوهايو جوزايماس (يا طوكيو)
لم أبرأجك تحجبُ قمةً فوجي؟
ولماذا إيقاعُ الأقدامِ بساحةِ شيبويا لا يحكي وقعَ خيولِ الساموراي؟
هل أنت مدينةٌ أشباح
لا موتى فيك ولا أطفال؟

ما أجلدَ قلبك يا طوكيو
نخلتُكِ الهزاتُ الأرضيةُ والحربُ
وقلبكِ التاريخُ على النارِ كسيخِ شواءٍ
يا ذاتِ الريقِ اليابس من هفوةِ فوكوشيما
يا ناشفةَ القلبِ إذا ذكرْتُ ناجازاكي أو خطرتُ هيروشيما
مطر لا صوت له يهطلُ في حفرة قلبي

يا ذاتِ العلمِ الأبيض ذي الشمسِ الحمراء
أنتكِ ضمادةٌ قطنٍ فوق جراحك؟
أم أثرُ التوتةِ في جيبِ الفلاحِ الياباني؟

كم أعجبني مسحوقُ الشاي الأخضر
بائعهُ ذو التسعينَ ربيعا يركبُ دراجتَهُ الفضيةَ ثم يُلَوِّحُ لي
تلويحًا يمْطُرُ في قلبي المثقوب قصيدةَ هايكو
سيف كتانا

لعبة يويو
قطعة سيراميك يدويّة
عيناي تفتحتا كربيّعني كرزٍ في منتصفِ الصيفِ
ولوحتُ بكفّي كمروحتين مطرّزتين من القصب الأسمز

طوكيو
فتيانك فتیانُ
ليسوا روبوتاتٍ أو نينجا
وصباياك صبايا
لسنَ دمی
لا، لست خيالاً من أنيمي
الأنيمي أجملُ طبعاً
لكن الأنيمي يبقى حُلماً

الحياة والموسى

جاء في المقامة الغيلانية لبديع الزمان الهمذاني، أن ذا الرمة قام من قيلولته له تحت شجرة أثل، فجعل يُنشد شيئاً من شعره، فقصّ صوته مضجع الفرزدق، الذي كان ينام غير بعيد، «فجعل الفرزدق يمسح عينيه ويقول: أذو الرميمة يمنعني النوم بشعرٍ غير مثقف ولا سائر؟»^(١) فحمي ذو الرمة وارتجل بيتين يهجو بهما، «فوالله ما زاد الفرزدق على أن قال: قبّحاً لك يا ذا الرميمة، أتعرض لمثلي بمقال متحل؟ ثم عاد في نومه كأن لم يسمع شيئاً.»^(٢)

وهذه المقامة، وإن كانت من أساطير الأدب المتخيل، إلا أنها لا تخلو من تحليل نفسي دقيق لانكسار ذي الرمة، الذي ظل الفرزدق يهّمه ويحط من شأنه ولا يُقرّ له بعبقريته، ولا يناديه إلا بذى الرميمة، تصغيراً. ولكنه حين سمع أبيات ذي الرمة التي قال فيها:

أَحْيَنَ أَعَاذْتُ بِي تَمِيمَ نِسَاءَهَا وَجُرِّدْتُ تَجْرِيدَ الْحُسَامِ مِنَ الْغَمْدِ
وَمَدَدْتُ بَضْبَعِي الرِّبَابَ وَمَالِكُ وَعَمَّرُو وشالت من وارئ بنو سَعْدِ^(٣)

(١) مقامات بديع الزمان الهمذاني، تح محمد عبده، ٢٠٠٥، ص ٥٠.

(٢) نفسه، ص ٥١.

(٣) ديوان ذي الرمة، ص ٦٦٤-٦٦٥.

سال لعاب الفرزدق، وانتحل الأبيات لنفسه، قائلا لذي الرمة: «لا تعودنَّ فيها فأنا أحقُّ بها منك.»^(١) ويوم سأله ذو الرمة: يا أبا فراس ما لي لا أُعدُّ في الفحول من الشعراء؟ أجابه: «قَصَّر بك عن غايتهم بكأوك في الدمن، وصَفَّتكَ للأبعار والعطن.»^(٢) وفي رواية أخرى: «بكأوك على الدمن، ووصفك القطا وأبوال الإبل.»^(٣)

أما أشهر رأي لجريير في شعر ذي الرمة، فقولُه: «بَعَرُ ظِبَاءٍ وَنُقْطُ عَرُوسٍ، يَضْمَحْلُ عَنْ قَلِيلٍ.»^(٤) أي إن شعره على حسنه، سريع التلاشي. ولم يكن جريير مُعْجَبًا بهجاء ذي الرمة لهشام المَرْتِيّ، فعرض عليه أن يرفده بأبيات يدسّها في قصيدته، ويغلبه بها على خصمه:

يُعَدُّ النَّاسِبُونَ بَنِي تَمِيمٍ	يَبُوتَ الْعِزَّ أَرْبَعَةً كَبَارَا
يُعَدُّونَ الرَّبَابَ لَهَا وَعَمُرَوَا	وَسَعْدًا ثَمَّ حَنْظَلَةَ الْخِيَارَا
وَيَهْلِكُ بَيْنَهَا الْمَرْتِيّ لَغَوَا	كَمَا أَلْغَيْتَ فِي الذِّبْيَةِ الْخَوَارَا ^(٥)

وقد سمع الفرزدق تلك الأبيات من ذي الرمة، فاستكثرها عليه، قائلا: «كذبت وأيم الله، ما هذا لك، ولقد قاله أشدُّ لحين منك، وما هذا إلا شعر ابن الأثان.»^(٦)

(١) أبو الفرج الأصفهاني، ج ١٨، ص ١٤

(٢) أبو العباس ابن خلكان، وفيات الأعيان، تح إحسان عباس، دار صادر، م ٤، ص ١١

(٣) أبو الفرج الأصفهاني، ج ١٨، ص ٣٧

(٤) نفسه، ص ١٣

(٥) ديوان ذي الرمة، ص ١٣٧٧-١٣٧٩

(٦) أبو الفرج الأصفهاني، ج ١٨، ص ١٧

كان ذو الرمة، إذن، ألعوبة يتسلّى بها شاعرا تميم. ولكن حين كان خلفاء بني أمية يباغتونهما بالسؤال عن التميمي الآخر ذي الرمة، كانا يعترفان على مضض بعبقريته وتفردته في مذهبه الذي اتخذه لنفسه. سأل الوليد بن عبد الملك الفرزدق: «من أشعر الناس؟ قال: أنا، قال: أفتعلم أحدا أشعر منك، قال: لا، إلا أن غلاما من بني عدي بن كعب يركب أعجاز الإبل وينعت الفلوات.»^(١) وسأل بعض الخلفاء جريزا عن ذي الرمة، فقال: «أخذ من طريف الشعر وحسنه ما لم يسبقه إليه أحد غيره.»^(٢)

ينعت الفلوات، بشعر طريف حسن، كان هذا زبدة رأيهما في شعره حين يكونان داخل البلاط، فلا يقدران على الاحتياال والمخاتلة. أما خارج أسوار القصر، فكانا يستحقان وصفه للقطا وأبوال الإبل، ويستخفان بشعره سريع الاضمحلال. لا شك في أنهما كانا يتوجسان من حداثة مذهبه الفني، وتجاوزة لحماستهما، وخطورته على ريادتهما، فأبيا أن يبايعاه على الفحولة، بذريعة أنه كان لين القول، رقيق الطبع. قال حماد الراوية: «ما أخر القوم ذكره إلا لحداثة سنه، وأنهم حسدوه.»^(٣)

لم يؤرّق حلم الفحولة ذا الرمة، كما أرقه هم الحفاظ على نقاء هويته البدوية، التي باتت تهددها مظاهر الحياة المدنية. فظل يدعي البداوة ما استطاع، رغم توفقه الخجول إلى عالم الحضارة وملذاتها. في البصرة والكوفة، حيث كان يتردد، كان ذو الرمة يتطفل على الولاثم^(٤)، ويرتاد الحوانيت،

(١) أبو الفرج الأصفهاني، ج ١٨، ص ٢٠

(٢) نفسه، ص ١٠

(٣) نفسه، ص ٩

(٤) انظر: أبا الفرج الأصفهاني، ج ١٨، ص ٨

ويأكل طعام المدينة، ويختلط بالعجم، ويسمع المحدثين في المساجد، ويلتقي شعراء المدن ورواتها، ما هدد صفاء سليقته. صراع البداوة والتمدن هذا، الذي صاغ أزمة الهوية عند ذي الرمة، يشبه إلى درجة ما أزمة الهوية اليابانية في النصف الثاني من القرن العشرين، ومواجهة اليابان لمد العولمة الغربية.

كان ذو الرمة أول الأمر رجّازا، فحين لم يستطع منافسة العجاج وابنه روبة في فقههما، عدّل عن الرجز إلى القصيد، كما عدل عن البادية إلى المدينة. ولم يكن علماء العراق يأخذون اللغة عن ذي الرمة كما كانوا يأخذونها عن روبة، البدوي الذي كان يتصيد فئران بيته ويأكلها مشوية^(١)؛ لأن ذا الرمة، حسب الأصمعي، «أكل البقل والمملوح في حوانيت البقالين حتى بشم»^(٢) إنه لمن ظريف المفارقة، أن تأتي أحكام علماء اللغة العراقيين على الشعراء آنذاك، مصداقا لمقولة المحامي الفرنسي المتأخر برّيا سافارين: «قل لي ماذا تأكل، أقل لك من أنت». وعلى أي حال، فإن قصيدة ذي الرمة قد تفوقت على أرجوزة روبة، ما أثار حسد هذا الأخير وامتعاضه. قال شيخ الرواة أبو عمرو بن العلاء: «خُتم الشعر بذِي الرمة، وخُتم الرجز برُوبة»^(٣)

وقال عيسى بن عمر، وهو معلم الخليل وسيبويه والأصمعي، وكان يسائل ذا الرمة في اللغة ويكتب عنه شعره: «قال لي ذو الرمة: ارفع هذا الحرف، فقلت له: أتكتب؟ فقال بيده على فيه: اكتم علي، فإنه عندنا عيب»^(٤)

(١) أبو الفرج الأصفهاني، ج ٢٠، ص ٢٢٣

(٢) أبو عبيد المرزباني، الموشح، تح علي البجاوي، نهضة مصر، ص ٢٣٤

(٣) أبو الفرج الأصفهاني، ج ١٨، ص ١٠

(٤) نفسه، ص ٢٣

وكان أكثر ما يخشاه ذو الرمة أن يغيّره العرب بنقص في البداوة؛ ولذلك لم يكن يكتّم معرفته بالكتابة فحسب، فكثيراً أيضاً ما كان يكتّم دموع صبايته خوفاً من لوم صحبه، وتوبيخ أخيه مسعود.

عشيّة مسعودٌ يقولُ وقد جرى على لحيتي من عَبْرَةِ العينِ قاطرُ
أفي الدارِ تبكي أن تفرّقَ أهلها وأنتَ امرؤٌ قد حلّمتك العشايرُ^(١)

ليس من أبناء العشائر من يبكي عند الفراق كالأطفال يا ذا الرمة. هذا هو العذل المر، الذي جعله يوارى هشاشته عن أعين الرجال وقلوبهم المتحجرة. بالكتمان، كان يرجو أن يصون لحيته عندهم، فاللحية رأس مال الرجل العربي، وشارة نضجه واكتمال حكمته، بل وعربون فحولته. لم تكن الرقة والعذوبة لائقة بفحول الشعراء إذن، وكان ذو الرمة يعي ذلك المعيار الاجتماعي جيداً، ويستحي من أن يُفتضح قلبه الطفل أمام رجال تميم وشعرائها.

حتى إذا دَوَّمت في الأرضِ أدركهُ كِبَرٌ ولو شاءَ نَجَّى نفسه الهَرَبُ
خزايةً أدركته عند جولته من جانبِ الجبلِ مخلوطاً بها غَضَبُ^(٢)

يصف ذو الرمة في هذين البيتين ثور المها، تطارده كلاب صيد. وقد كان بوسع الثور أن ينجو هرباً، فالكلاب لا تستطيع مجاراته في الرمال. إلا أن شعوراً بالخزي والكبرياء، أعاده إلى مقاتلة الكلاب، فهزمها شر هزيمة. لقد أعار ذو الرمة ثور المها شعوره الشخصي بالكبرياء والخزي، ومخافة التعبير، وكأنه

(١) ديوان ذي الرمة، ص ١٠٢

(٢) نفسه، ص ١٠٢-١٠٣

وجد في الثور نفسه، وفي كلاب الصيد جملة نقاده وحساده وعاذليه، فإذا به ينافحهم، بقرني ثور المها، عن فحولته وبدأوته. ولكن عنف ذي الرمة عنف طارئ، ومستعار، وغير أصيل، يشبه تمامًا عنف مصارع السومو اليابانيين.

قال ابن خلدون: «فخسونة البداوة قبل رقة الحضارة، ولهذا نجد التمدن غايةً للبديوي يجري إليها، وينتهي بسعيه إلى مقترحه منها، ومتى حصل على الرِّياش، عاج إلى الدعة، وأمكن نفسه إلى قياد المدينة.»^(١) والبداوة العربية المحضة، التي لا تشوبها شوائب الحضارة، حالة نادرة من حالات الانقطاع البشري إلى الطبيعة البكر. إنه انقطاع يشبه انقطاع قبائل غابات الأمازون، أو قبائل الإسكيمو في الجليد، أو متصوفي الصوامع في الجبال.

وذو الرمة وإن كانت مياه بداوته قد تكدرت على أرض الواقع، إلا أنه كان يُتعب نفسه في صون نقاوة البداوة داخل قصيدته، وهو رد فعل عكسي، وإقرار غير مقصود، بفقدانه شطرا من بداوته فعلا، إذ لم يفتأ يبرّئ قصيدته من تهمة الحضارة، مباعدة بين الطعائن والقرى والسواحل تارة، وبين المناهل وواحات النخيل تارة أخرى. وقد كان ذو الرمة يأنف من وجود النخلة والنهر في فلولات قصيدته، وإن قتله دونهما الجوع والظما، فلا تكاد تجد لهما وجودا في معجمه.

ظعائنُ لم يسلكنْ أكنافَ قريةٍ بسيفٍ ولم تنغضْ بهنَّ القناطرُ^(٢)

*

(١) ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ص ٩٢

(٢) ديوان ذي الرمة، ص ١٠٩

إلى منهلٍ لم تتجفَّه بعكَّةٍ جنوبٌ ولم يغرسن به النخل غارسٌ^(١)

✱

بأرضٍ هجانٍ الثَّربِ وسميةِ الثرى عذاةٌ نأت عنها الملوحةُ والبحرُ^(٢)

ومما ذكر ابن خلدون في مقدمته: «وأهل الحضر لكثرة ما يعانون من فنون الملاذ، وعوائد الترف، والإقبال على الدنيا، تلوثت أنفسهم. وأهل البدو، وإن كانوا مقبلين على الدنيا مثلهم، إلا أنه في المقدار الضروري، لا في الترف ولا في شيء من أسباب الشهوات واللذات ودواعيها، فهم أقرب إلى الفطرة الأولى»^(٣). ولكن ذا الرمة، وإن كان لين اللحي، رقيق الطبع، سادر القلب، ظل شاعر البادية الأول، رغم أنوف حساده ومنافسيه، فقد استطاع رغم عذوبته، اعتصار الجمال الكامن في العيش الخشن، والبوح بما تهجس به نفس الرجل البدوي. قال الشافعي: «ليس يقدم أهل البادية على ذي الرمة أحدا»^(٤).

أما الحضر، وأهل الكتب، فقد فُتِنوا بذِي الرمة أيضا، وجعلوا ديوانه مرجعا لبعض علومهم، حتى قال ابن دحية إن شعره يضم ثلث اللغة. وقد أورد صاحب التاج نحو تسع مئة شاهد من شعر ذي الرمة، وأورد صاحب اللسان ألفا وأربعة وثلاثين شاهدا من شعره^(٥). وحين تجد أن شعره كثير

(١) ديوان ذي الرمة، ص ١١٢٣

(٢) نفسه، ص ٥٧٣-٥٧٤

(٣) ابن خلدون، ص ٩٣

(٤) جلال الدين السيوطي، شواهد المغني، لجنة التراث العربي، ١٩٦٦، ص ١٤١

(٥) انظر: مقدمة ديوان ذي الرمة، ص ٨

الدوران في أمهات الكتب، وفي شتى حقول المعرفة العربية، من المعاجم إلى كتب الأدب والتاريخ والأنواء، وكيف أكثر مؤلفوها من الاستشهاد بشعره دون غيره، تدرك أنهم كانوا يحتجون بمعرفته العميقة، وخبرته الحية في اللغة والفلك والبلدان والحيوان والنبات، وكل أمر من أمور البادية.

ورغم ذلك، فإن الفحولة الشعرية، لا ينبغي أن تقترن ببداوة أو حضارة، ولا برقة أو خشونة. وبرهان ذلك أن شعراء عبدالقيس لم تتحرك قرائحهم البدوية حتى سكنوا المدن. قال الجاحظ: «وشأن عبدالقيس عجب، وذلك أنهم بعد محاربة إياد تفرقوا فرقتين، وفرقة وقعت بعمان وشق عمان، وهم خطباء العرب، وفرقة وقعت إلى البحرين، وهم أشعر قبيل في العرب. ولم يكونوا كذلك حين كانوا في سرّة البادية، وفي معدن الفصاحة.»^(١) قال بونتشيو:

بين ليلة وضحاها
يصدأ موسى الحلاقة
في موسم المطر

فإذا كانت اللحية تمثل البداوة، التي أجهد ذو الرمة نفسه في الحفاظ عليها، فإن موسى يمثل الحضارة الأدبية، التي حاول الفرزدق بها خلق لحية ذي الرمة. وإذا كانت الأمواس تصدأ في ليلة واحدة، كما قال بونتشيو، فما ظنك بألف وثلاث مئة عام من الرياح والمطر؟ لا بد وأن لحية ذي الرمة قد طالت كثيرا، فهي تضحك من الفرزدق الآن، ومن أمواسه المتأكلة.

(١) الجاحظ، البيان والتبيين، ص ٩٦-٩٧

وإذا كانت البداوة، حسب رأي ابن خلدون، عودةً إلى الفطرة الأولى،
وهرباً من ملوثات النفس البشرية، فإن التصوف بداوة من نوع ما، والهايكو
بداوة بتأويل ما، وربما كان ذو الرمة إذن، متصوفاً قبل التصوف، وهاكيا قبل
الهايكو. لقد كان لزاماً علينا أن نردّ، بهذا المقال، (ذا الرميّة) إلى مكانته التي
يستحق أن يتبوأها، قبل أن نمضي قُدماً في مهاكاته. أما وقد أنصفناه، فكأنني
به قد انتصر لنفسي أخيراً، وكأنني بالفرزدق يتقلب في قبره ويمسح عينيه.

هكاة اليابان

القلطة، هو فن سجال شعري شفاهي في بادية الجزيرة العربية، بين شاعرين يتبارزان أمام حشد من الجماهير، ويتناوبان على ارتجال الأبيات التي يرد بها كل منهما على الآخر. يحاول كلا الشاعرين أن يثبت سرعة بديته وحضور قريحته، وتفوقه على خصمه، وقدرته على إحراجة والتعريض به، على غرار ما كان يحدث في شعر النقائض. تسمى القلطة أيضا محاوره، وتسمى لعبًا، لأنها لا تخلو من سمة اللهو والاستعراض الترفيهي.^(١)

في القرن العاشر الميلادي، ظهر في اليابان فن سجال شعري يشبه كثيرا فن القلطة، كان اسمه الريнга. والرينغا قصيدة واحدة، يتناوب على ارتجالها شفاهيا شاعران أو أكثر، بقصد التسلية والإمتاع، ويغالب كل شاعر نده، بدهاء، وتهكم، وبذاءة أحيانا. وكنصوص القلطة، لم تكن قصائد الريнга تُدَوّن، إذ كانت مجرد لعبة من الألعاب، تقال بغية الإثارة اللحظية، ثم تتلاشى.^(٢) وكما أن القلطة تعتمد على القتل والنقض، ودفن المعنى، فإن الريнга كانت أيضا مؤثثة بالتورية إلى حد كبير.

(١) سعد الصويان، الصحراء العربية ثقافتها وشعرها عبر العصور، ص ١٣٥-١٣٧

(2) Kenneth Yasuda, The Japanese Haiku, p161-164

كانت قصيدة الريнга سلسلة من أغراض شعرية متعددة، يتم الربط بينها بسلاسة، وكانت تلتزم التطرق إلى الفصول الأربعة تحديداً، وإلى ذكر قرائن فصلية محددة من قبيل القمر، والثلج، وأزهار الكرز، وأوراق القيقب. وكما أن أول بيت في القلطة يسمى وسيمة، لأنه يسم ويحدد اللحن والوزن والقافية، فإن أول أبيات الريнга، والذي يتألف من سبعة عشر مقطعاً صوتياً، ويحدد فصلاً واحداً من الفصول الأربعة، كان يسمى هوكو، ثم أصبح يسمى هايكو.

أنهك التكرار قرائع شعراء الريнга، فأخذوا يملحونها بالدعابة والمفارقة وتضمين الأمثال، وتخشين الهجاء، وإقحام تعابير إيروسية، حتى أصبحت فنا مبتذلاً لا يكاد يُحتمل، ما حدا بشعراء اليابان في القرن السادس عشر إلى الاكتفاء بكتابة بيت الهوكو. وقد مهد سوكان (ت ١٥٥٣)، وموريتيك (ت ١٥٤٩)، وتيتوكو (ت ١٦٥٣)، وسوين (ت ١٦٨٢)، لاختزال الريнга إلى بيت واحد، إلا أن الهايكو لم ينضج تماماً، ويتحول إلى فن ناجز حتى نهاية القرن السابع عشر، على يدي باشو، هاكي اليابانية الأعظم (ت ١٦٩٤).

ربما لا ينبغي للأحكام التفضيلية من قبيل: أعظم، وأفضل، وأسو، وهلم جرا، أن تكدر صفو المعجم الشعري للهاكي. ولكن حين يكون الحديث نثراً، فلا تثريب أن نعتز بتريع باشو على عرش الهايكو الياباني، ليس فقط لأنه استطاع ابتداء شكل جديد للتجربة الإنسانية، ولكن لاتساع طيف قدراته التعبيرية أيضاً، واتزان طاقاته الشعرية بين الظرافة، ووصف الحياة الساكنة، والتقاط الصورة الشعرية الحية، ولفرط رفته، وصدق تجربته. يقول بليث: «إن ما يجعل باشو واحداً من أعظم شعراء العالم هو حقيقة أنه كان يعيش الشعر الذي يكتبه، ويكتب الشعر الذي يعيشه»^(١).

(1) Blyth, A History of Haiku, v1, p129

تم تأليه باشو من قبل الحكومة الإمبراطورية والمقر الديني للشنتو بعد
مئة عام من وفاته، لأنه ارتقى بالرينغا من لعبة مرحلة للذكاء إلى شعر سام. وقد
عبد هكاة اليابان بركة باشو القديمة، وجعلوها جوهر الهايكو ومثاله الأسمى.
وليس ما قبل البركة القديمة كما بعدها، سواء في تجربة باشو الشعرية، أو في
تاريخ الهايكو بمجمله. كانت البركة القديمة لحظة استبصار وكشف، عرف
باشو من خلالها أن الهايكو لا ينبثق عن إجهاد الذهن بالأفكار الغريبة، وأن
روعة الهايكو تكمن في محض عاديته وبساطته وتلقائيته. وهنا باقة مترجمة
من نصوص باشو:

على غصنٍ عارٍ

غرابٌ وحيد

عشبةٌ الخريف

بينما تحشو ورق الخيزران بالأرز

تنحني بإصبع

خصلتها شعرها

أُمعنُ النظر

محفوظة راعٍ

مُزهرة تحت السياج

سوق نهاية العام

كم أود الخروج

لشراء أعواد البخور

يجمع أمطار مايو كلها
نهر موغامي
الرشيق

صوت بائع الحَبّار
يمتزج
بصوت الوقواق

على كعكة الأرز
في الشرفة
يذرق طائر الدخلة

أثناء سقوطها
تسفع ماءها
زهرة الكاميليا

وميض برق
صياح مالك الحزين
محلّقا في الظلام

إلى عش الدبابير
يتسرّب من السقف
مطر الربيع

في مطر الصيف
تقلصت ساقاه
طائر الكركي

إلى المحيط
يجرف الشمس
نهرٌ موغامي

ليست إلى الصباح تنتمي
ولا المساء
زهرة البطيخ

حسب مذهب باشو، عليك أن تدع الهايكو يخرج من تلقاء ذاته، وبلا تفكير، وألا يحتشد الهايكو الواحد بأكثر من عنصرين. كان باشو معلما وشيخ طريقة، وكان كيكاكو (ت ١٧٠٧)، أهم تلامذة باشو العشرة وأقربهم إلى قلبه، وإن كان كيكاكو قد أهدر موهبته بالتصنع وفرط الرغبة في الإبهار. حين هكا كيكاكو مرة:

مبحوح الصوت
قرد أبيض الأسنان
تحت القمر، فوق القمة

انتقده باشو قائلا: «نقطة ضعفك أنك تحاول قول شيء غير مألوف، وتبحث عن بيت مبهر في الأشياء النائية، متجاوزا ما حولك.»^(١) وحين كان كيكاكو يعبر حقل أرز برفقة باشو، رأى يعسوبًا، فهكا:

اقتلع جناحي يعسوب
وستحصل
على قرن فلفل

(1) Blyth, A History of Haiku, v1, p131

فصاح باشو معترضا: لا تقتل اليعسوب. ولكن امنح الحياة لقرن الفلفل،
هكذا:

إلى قرن الفلفل
أضف جناحين
وستحصل على يعسوب

وعلى الرغم من ذلك، ظل كيكاكو هاكيا بارعا، ومن جميل هكائه:

لن أوقف البستاني
أزهار الكرز
تساقط

إنه يستمتع بمشاهدة تساقط أزهار الكرز، ويتمنى أن يتأخر البستاني في
نومه، لئلا يشرع في كنس الحديقة، وإفساد هذه المتعة التأملية الفائقة. يبدو
أن كيكاكو، كمعلمه، يحب العزلة، وممارسة الزاZen. ليوسا بوسون (ت
١٧٨٤)، الرسام الياباني، وأحد الهكاة الأربعة الكبار، هايكو قريب من هذا،
يقول فيه:

هل الزهور المتساقطة
ورق قمامة
يا مكنسة القصب؟

ولأن بوسون كان رساما، استطاع أن يتفوق بحساسيته ودقته الفنية على
صورة باشو الشعرية، وأن يعمل على دقة الجمال التصويري المجرد من
التعاطف مع كائنات الطبيعة، وإن كان لا يخلو من تعاطف بشري. وقد ابتدع

بوسون فن الهايغا، وهو مزيج من الرسم وشعر الهايكو. يمكننا أن نلاحظ
نزعة بوسون التصويرية طاغية في هذه الشريحة المختارة من نصوصه:

الندى الأبيض
على كل شوكة عوسج
قطرة منه

نار مطمورة
بالكاد ما في القدر
يغلي

ليلة قصيرة
مِشعلُ صيد أسماك
مُلَقَى على الشاطئ

لمعة النهار
على رؤوس
سمكات الرنكة

يوم بطيء
على الجسر
يحط طائر تُذرج

إشعال شمعة
بشمعة أخرى
مساء الربيع

أكياس البذور

تتلبل

بمطر الربيع

صر صار الليل

يتسلق في البرد

مقبض الإبريق

على جرس المعبد

تستريح الفراشة

وتنام

نسيم الصباح

أراه يهفهف

شعيرات اليرقة

على زهرة الفاوانيا البيضاء

بارزة

نملة الجبل

كان بوسون إذن، متطرفا لصالح الجمال المدرك والملموس، ولكن
أحكامه الأخلاقية كانت مغيبة، وذلك لضعف تديته. لم يكن باشو، مثلا،
يستطيع كتابة هايكو بوسون هذا:

عائدا إلى المنزل

بعد قتل تُدْج

والشمس ما تزال مرتفعة

كان بوسون مجبا للطبيعة أيضا، ولكن بشكل مختلف عن باشو. إنه يقدر جمال الطبيعة على طريقة الصياد، الذي يريد أن يقتنص الطائر الجميل ويعود به إلى البيت باكرا. وبوسون، وإن كان صاحب مذهب جمالي، غير حريص على حياة طائر التدرج، إلا أن مشاعره الإنسانية كانت تطفئ أحيانا، نائية به عن موضوع الطبيعة:

أدوس في حجرة النوم
على مشط زوجتي الراحلة
قشعيرة

كان كوباياشي إيسا (ت ١٨٢٧)، معاصرا لبوسون ولكنهما لم يلتقيا. كان إيسا تلميذا بلا معلم، ومعلما بلا تلامذة. ورغم أنه نشأ يتيما، وعاش موت زوجته وأطفاله الأربعة واحدا تلو الآخر، ثم احتراق منزله، إلا أنه ظل قادرا على السخرية والمرح. «وإذا كان باشو مشغولا بالمعنى الديني للأشياء، وبوسون بجماها وغرابتها، فقد كان إيسا مشغولا بشيئتها الهزلية.»^(١)

لقد شعر إيسا بأصغر الأشياء شعورا عميقا، وقد كان بحبه العميق للكائنات الحية، وللحشرات تحديدا، يشفق على نفسه من خلالها. «لقد كتب إيسا ٥٤ هايكو عن الحلزون، و ٢٠٠ عن الضفدع، وقرابة ٢٣٠ عن اليراعة، وأكثر من ١٥٠ عن البعوض، و ٩٠ عن الذباب، وأكثر من ١٠٠ عن البراغيث، وقرابة ٩٠ عن الزيزان، وحوالي ٧٠ عن حشرات أخرى متنوعة، وما مجموعه ١٠٠٠ هايكو عن هذه الكائنات الصغيرة.»^(٢)

(1) Blyth, A History of Haiku, v1, p351

(2) Ibid, v1, p352

كان إيسا هاكيا عاطفيا، يلعب مع العصافير اليتيمة، وكان هاكيا زاهداً،
متهمكماً، محباً للتباين والمفارقة. يقول بليث: «وإذا كانت الطبيعية مذهب
باشو، فإن مذهب إيسا هو الدفء الإنساني.» كلا الشاعرين كان هاكي عزلة،
إلا أن باشو كان راغباً في عزلته، فرحاً بها، بينما كان إيسا مرغماً على عزلته،
ضائقاً بها. ولا بأس بجولة قصيرة في عوالم إيسا الدافئة:

تعال اللعب معي

يا عصفورًا

يتيم الأبوين

كُمُّ ثوبي -

أتظنّينه عشباً

أيتها اليراعة؟

ترفرف اليراعات

على صوت حصان

يمضغ العشب

أستعير كوخِي

من البراغيث والبعوض

وأنام

أطفال يا أطفال

لا تمسكوا بالبرغوث

ذات الأطفال

حفرة الجسر
يتذكرها الحصان
في ضباب المساء
في عيني ذبابة التنين
تنعكس
الجبال البعيدة
طيور السنونو
تصطف
لسماع أغنية الهاون
كلب البوابة
فاتح فمه
يطارد ذبابة
على غصن يجرفه النهر
الحشرات
ما تزال تغني
طائر القفص
يرمق بحسد
فراشة
أينما يوجد الذباب
يوجد البشر
والبدّة

يا للبعوض النحيل
والبراغيث النحيلة
والأطفال النحيلين

حتى القزدة مع صغيرها
تشير بإصبع
إلى اليراعة

حين أموت
كن حارس قبري
أيها الجندب

حين نشيخ
حتى طول النهار
يُمكننا

الثلج حين يذوب
تفيض القرية
بالأطفال

إلى جانب البئر
ذاتِ الماء الآجن
أزهار برقوق

يُعَدّ ماساوكا شيكي (ت ١٩٠٢)، رابع الأربعة الكبار، ومجدد الهايكو
الياباني، الفن الذي ظل يتدهور منذ عهد بوسون. شيكي هو من سمى الهوكو

بالهايكو، وحين توفي بمرض السل عن ستة وثلاثين ربيعا، ترك ما يقارب ثمانين مقالة في نقد الهايكو، وما يربو على عشرين ألف مقطع شعري. كان شيكي ميالا إلى مذهب بوسون الفني وموضوعيته الصرفة في التصوير الشعري، ولم يكن متصوفا كباشو، ولا ذا تعاطف إنساني كإيسا. قال بليث: «كان شيكي يبالغ في تفضيل بوسون على باشو، ما جعل الهايكو يواصل انحداره إلى التصنع والابتذال وانعدام الجذور.»^(١)

وكان شيكي يعتقد أن نصوص باشو التي تشف عن حساسية ورقة جمالية عالية، قليلة مقارنة بنصوص بوسون. يقول: «بعد البركة القديمة، صار باشو واقعا طوال الوقت. لم يعد يبحث عن الهايكو في كل شيء يراه، فقد رفض الموضوعية الصرفة للأشياء التي لم تربطه بها أي علاقة. لقد تغنى باشو بالأشياء التي تهمة فقط، واضعا نفسه في المركز.»^(٢) وتعقيا على ذلك، ربما يكون شيكي الهايكي الأكثر موضوعية في تاريخ الهايكو الياباني. لتذوق الآن شيئا من آثار شيكي، الهايكي لا الناقد:

تقعقُ العربية الثقيلة

ترتعدُ

زهرة الفاوانيا

تعصف الريح

بجوز البلوط

في شرفة الخيزران

(1) Blyth, A History of Haiku, v2, p21-22

(2) Ibid, v2, p32

في مطر الصيف

يزحف القرع

نحو العريش

حول سفينة هائلة

يطوف قارب صغير

نهار الربيع

مئة عامل

يحفرون الأرض

في اليوم الطويل

نهار الربيع

عند الغروب

هرب الكناري

في منزل الصيد

الحرارة

ورائحة السمك المجفف

بعد وفاة شيكي، ظهر الهايكو الحر، الذي لم يعد ملتزما بشروط الهايكو الإيقاعية والفصلية، على أيدي هيكيغوتو (ت ١٩٣٧)، و سيسنسوي (ت ١٩٧٦). كان كيوشي (ت ١٩٥٩)، تلميذ شيكي المحافظ، معارضا لزميله

المتنرد هيكيغوتو، ورافضا للتغير الجذري في شكل ومادة الهايكو. بعد أن
حرر شيكي الهايكو من روح الزن، ها هو الهايكو يتحرر من قلبه الإيقاعي
ومحتواه الطبيعي. بظهور الهايكو الحر، يكون الهايكو الياباني قد انسلخ عن
شكله التقليدي تماما، ولم يبق منه إلا اسمه. ولعل تميع هوية الهايكو
الياباني، ومحاولة تجريده من سماته الثلاث الرئيسية، هو السر في اضطرابه
وارتباكته منذ ما يربو على مئة عام.

ولعل سانتوكا (ت ١٩٤٠)، مثال نادر على جدوى الهايكو الحر
وجودته. كان سانتوكا متدروشا، يعيش حياة التجوال والتسول، ومتصوفا
زاهدا في زينة الحياة. يمكن إذن القول، إن سانتوكا، وإن كان هاكيا حرا، غير
ملتزم بالمقاطع الصوتية السبعة عشر، ولا بالإشارة الفصلية، قد استطاع أن
يعيد إلى الهايكو روح الزن التي فقدتها مع شيكي. إن هايكو سانتوكا إذن، هو
هايكو شيكي مقلوبا رأسا على عقب. هنا ثلاثة أمثلة على هايكو سانتوكا،
بشكله الأقصر من الهايكو المعتاد:

أعْبُرُ جَسْرًا

فوق نهر جاف

في طاسة التسول أيضا

حييات بَرَد

بمطر الشتاء

أمضي مبلل القفا

لقد توقف الهايكو الياباني عن الإدهاش إبان الحرب العالمية الثانية. بوقوع قنبلتي هيروشيما وناجازاكي، تغيرت اليابان بأسرها ، فلا عجب أن يتغير الهايكو أيضا. فهل أصيب الهايكو الياباني بطفرة جينية، أدت إلى تشويبه؟ ربما علينا، حين ندرس الهايكو الياباني بغرض محاكاته، أن نتوقف عند سانتوكا، حتى لا ننحرف به خارج إطاره الطبيعي.

ذو الرمة هاكياً

قال ذو الرمة حين حضرته الوفاة: «إني لست ممن يُدفن في الغموض والوهاد. قالوا: فكيف نصنع بك ونحن في رمال الدهناء؟ قال: فأين أنتم من كئيبان خُزوى؟ قالوا: فكيف نحفر لك في الرمل وهو هائل؟ قال: فأين الشجر والمدر والأعواد؟ فصلوا عليه في بطن الماء، ثم حملوا له الشجر والمدر على الكباش، وهي أقوى على الصمود في الرمل من الإبل. فجعلوا قبره هناك وزبروه بذلك الشجر والمدر.»^(١)

أكان ذو الرمة، بوصيته تلك، يبحث عن الطمأنينة في الرمال القلقة؟ لماذا يتجافى بمضجعه عن الأراضي المنخفضة، وينأى بجثته إلى المرتفعات، ويكلف ذويه فوق طاقتهم؟ هل أراد أن يكون على مقربة من النجوم التي كان مفتوناً بها؟ أم أراد بنومه فوق الكئيب، أن يستقبل المطر، في مواسمه، قبل الأودية والشعاب؟ ولكن ذا الرمة اصطحب الوادي معه، بشجره ومدّره، إلى قبره المنيف أعلى التل. ربما أراد إذن، أن يجتمع له شجر الوادي ونجوم السماء فوق كئيبان خُزوى. وخُزوى، رملة ببادية الصّمان، على بعد ٢٥٠ كيلاً شمال شرق الرياض^(٢)، وردت في ديوانه عشرات المرات، ولعله كان يلتقي

(١) أبو الفرج الأصفهاني، ج ١٨، ص ٣٣-٣٤

(٢) انظر: سعد الشبانات، (ذو الرمة شاعر الوصف والصمان)، موقع صحيفة الجزيرة

بمية، معشوقته، في ذلك الموضع. ألم يقل النّفري: «بدنك بعد الموت، في محل قلبك قبل الموت.»^(١)؟

أما إيسا، الهاكي الياباني، فقد جلس ذات شتاء، وقد اقتربت منيته، يتخيل قبره محفوراً في كتيب من الثلج، لا الرمال:

أهذا إذن

مقامي إلى الأبد

خمس أقدام من الثلج؟

وكان إيسا، بقوله هذا، كان ساخطاً على قبره البارد والتعيس، حاسداً ذا الرمة على ضريحه الصحراوي المرصع بالشجر والنجوم. لقد عشق ذو الرمة الصحراء، ودفن نفسه في كل رملة منها، حتى غدت كلها قبراً له في مماته، كما كانت جنة وملعباً له في حياته. قال حبيب بن أوس الطائي:

ما رُبُّ مَيَّةَ معموراً يُطِيفُ به غَيْلانُ أبهى رُبِّي من ربِّعها الخرب^(٢)

زعم أبو تمام أن قلعة عمورية المدمرة لم تكن تقل جمالاً في أعين فاتحيها، عن منازل مئة العامرة في عين عاشقها المقيم غيلان بن عقبة، الملقب بذي الرمة. كان أبو تمام، لا شك، يبالغ في المقارنة، فهو يدرك استحالة وجود ما هو أجمل في أعين البشر، من ربع مئة في عين ذي الرمة، وإلا فلم يجعل هذا الربع موضوعاً للمقارنة دون سواه؟ المهم أن نلاحظ، أن أبا تمام لم ينسب البهاء لمئة، بل لربيعها. والربع هو المنزل الذي يُقضى فيه فصل

(١) النفري، المواقف والمخاطبات، دار الكتب المصرية، ١٩٣٤، ص ٤٥

(٢) شرح ديوان أبي تمام، تح إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨١، ص ٢٧

الربيع، وذو الرمة لم يُعرف بتولّعه بمية فحسب، بل وبالربع أيضا، أي بالطبيعة.

عندما تاهت إبل ذي الرمة في الصحراء، فصادف مية لأول مرة، وسقته الماء، فوقع في حبها، لم يكن في واقع الأمر يبحث عن الجمال بكسر الجيم، بل بفتحها. كان يبحث عن جمال يتحد به، ويفنى فيه، وكانت مية ذلك الجمال الذي صادف قلبا فارغا فتمكن منه. ولكن مية لم تُمكن ذا الرمة من قلبها على ما يبدو، ولذلك ظل يحوم حولها كالطير، دون أن يقع على شيء منها. نجده يبدأ كل قصيدة من ديوانه، بذكر مية، ثم ما يلبث أن يئأس من وصلها، فينصرف عنها إلى جمال أعظم وأعمق، ألا وهو جمال الصحراء العربية.

جعل ذو الرمة الصحراء إطارا لمية، وفي لحظة ما، غادرت مية ذلك الإطار، وخلفته فارغا. وبهذا الفراغ المؤطر تعلق ذو الرمة، تعلق اليابانيين بالفراغ، ولكن على طريقته. كانت مية إذن ذريعة ذي الرمة للتغزل بالصحراء، ولا شك أن فناء في صحراء مية، فاق فناء في مية نفسها. ولذلك قال:

فلَمَّا أَتَانِي أَنَّ مِيًّا تَزَوَّجَتْ خَسِيسًا بَكِي سَهْلُ الْمِيعَى وَحُزُونُهَا^(١)

فلم يقل إنه بكى، بل بكت الصحراء له، فأينما التفتَ وجدها باكية. لم يقل إنني حزين، بل قال إن الكون كله، بسهله وحزونه، دامع وحزين من أجلي. كانت أغنية ذي الرمة آهة كبرى، وكان ديوانه بأجمعه تنهيدة واحدة. وقد اعترف الأصمعي لذي الرمة بما يشبه ذلك، وإن كان لا يعدّه بدويا

(١) ديوان ذي الرمة، ص ١٧٩١

خالصا: «ما أعلم أحدا من العشاق الحضريين وغيرهم شكّا حُبّا أحسن من شكوى ذي الرمة.»^(١) وقد بلغ ذو الرمة الغاية في التسامي بالوجد العاطفي إلى الوجد الصوفي، ما جعل شاعرا صوفيا، كابن عربي، يدرجه ضمن أساطير العشق الأولى:

لقد صار قلبي قابلاً كل صورة فمرعى لغزلان ودير لزهبان
أدينُ بدين الحبّ أنى توجهتُ ركائبه فالحبُّ طبعي وإيماني
لنا أسوة في بشر هندٍ وأختها وقيسٍ وليلى ثم ميٍّ وغيلان^(٢)

ليست العواطف طبعاً، بصورتها الخام، موضوعاً صالحاً لشعر الهايكو. ليس الفرح والأسى، والأمل واليأس، واللهفة والحرمان، سوى أشكال من المعاناة الوجدانية التي طالما حاول شيوخ الزن والهكاة اليابانيون تجنبها، هرباً إلى مندوحة النيرانا وفناء الرغبات، مستعينين بالطبيعة، ونقائنها من شوائب النفس البشرية. ولحسن الطالع، فإن ذا الرمة، شاعر الطبيعة العربي الأول، لم ينجح أبداً في قول الشعر بمعزل عن الطبيعة، وإن نجح في قوله بمعزل عن مية. مخيلته الممتلئة بزهور البادية، وروائحها، وطورها ووحوشها، ومطرها ورياحها، ونجومها، لا تملك إلا أن تفيض بمشاهد الحياة البرية، حتى في أوج تغزله بمية أو بكائه على أطلالها.

ولكنّ غيلان لم يقصّر موهبته على الغزل والبكاء على الأطلال على مذهب الجاهليين، فقد برع إلى جانب ذلك، في الوصف المستحدث

(١) أبو الفرج الأصفهاني، ج ١٨، ص ٩

(٢) محيي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، دار المعرفة، ٢٠٠٥، ص ٦٢-٦٣

والتشبيه الجديد. وهو حسب ابن قتيبة «أحسن الناس تشبيها، وأجودهم تشبيها، وأوصفهم لرمل وهاجرة، وفلاة وماء»^(١) ومما رواه ابن رشيقي في عمدته: «كان ابن المعتز يفضل ذا الرمة كثيرا، ويقدمه بحسن الاستعارة والتشبيه، لا سيما قوله»^(٢):

فلَمَّا رَأَى نَ الْلَيْلَ وَالشَّمْسُ حَيَّةً حَيَاةَ الَّذِي يَقْضِي حُشَاشَةً نَازِعَ^(٣)

يصف ذو الرمة هنا لحظة غروب في آخر الربيع، كأن بقية قرص الشمس في أفقه، بقية الروح في صدر رجل يُحتضر. يا له من وصف تجسمي لا يضاهي. ولكن ألا يذكرنا مزاج هذا البيت، بقول بوسون، الهاكي الرسام:

بشمعة في يده
يهول في الحديقة
ناعيا الربيع

كان كل شيء يقع في طريق ذي الرمة عرضة لأن يكون مشبها، أو مشبها به. وقد طور ذو الرمة آلة التصوير الخاصة به، حتى قال يوما: «إذا قلتُ كأنه، ثم لم أجد مخرجا، فقطع الله لساني»^(٤) وقد رأى ذو الرمة حرف الميم لأول مرة، فشبّه به عين الناقة:

كَأَنَّمَا عَيْنُهَا مِنْهَا وَقَدْ ضَمَرَتْ وَضَمَّهَا السَّيْرُ - فِي بَعْضِ الْأَضَا - مِيمٌ^(٥)

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح أحمد شاكر، دار الحديث، ٢٠٠٦، ص ٩٥

(٢) ابن رشيقي، العمدة، تح محمد عبد الحميد، دار الجيل، ص ٢٧٥

(٣) ديوان ذي الرمة، ص ٨٠١

(٤) أبو الفرج الأصفهاني، ج ١٨، ص ١٠

(٥) ديوان ذي الرمة، ص ٤٢٥

يصف ذو الرمة الطبيعة، وصف الفاني لا وصف المُعجب، فهو، حسب شوقي ضيف، صاحب ذوق جديد في الشعر العربي: «وصفُ الحيوان في ديوان ذي الرمة حديث نفس قبل أن يكون حديث حس، حديث نفس الحيوان وحديث نفس ذي الرمة. وفي هذا الحديث يُفيض ذو الرمة في بيان المشاعر والعواطف، فهو عن النفس الباطنة يصدر، لا عن العين الظاهرة.»^(١) لم يبرع ذو الرمة في تصوير الطبيعة الساكنة، والمتحركة فحسب، بل وفي تصوير الحركة النفسية للكائنات أيضاً، وهذا ما برع فيه باشو وإيسا.

كان باشو، كذي الرمة يتحلى بالتقوى الطبيعية، ويحيط هشاشة كائناتها بفرط عنايته. وقد لاحظ شوقي ضيف أن ذا الرمة، في كافة نصوصه، لم يكن يُمكن الصياد من حيوان أبداً. «ومن هنا كان يشعر من يقرأ ديوانه أن حيوانات الصحراء أصبحت جزءاً من نفسه.»^(٢) وربما يكون هذا الفناء في الكون والامتزاج بأرواح كائناته، شكلاً من أشكال وحدة الوجود، التي قال بها بعض المتصوفة الإسلاميين لاحقاً، والتي يعتنقها متصوفة الزن البوذيين، الذين أبدعوا فن الهايكو. كان ذو الرمة يتجني ثور المها من كلاب الصيد دائماً، ويسمح لحمار الوحش أن يفلت من النبال، ويجنب الظبية حبال الإنسان:

أرى فيك من خرقاء يا ظبية اللوى مشابة، جُنبتِ اعتلاقَ الحبالِ^(٣)

وصورة أخرى من وحدة وجود ذي الرمة، تشبيهه الأشياء المتباعدة ببعضها، فهو، حسب شوقي ضيف، «صاحب مخيلة رابطة» لا مثيل لها في

(١) شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، ١٩٨٧، ص ٢٥٦

(٢) نفسه، ص ٢٥٤

(٣) ديوان ذي الرمة، ص ١٣٤١

الشعرية العربية. «كان يحس الكون كله إحساسا لا مكان له ولا زمان، فكل وحدة فيه يمكن أن تنتسب إلى غيرها انتسابا دائما لا تنقطع جزئياته، ولا تنفصل ذراته.»^(١) نستمع إليه، وقد شبه الأرض بالسما المظلمة، والظباء بالكواكب، والتلال بالغيوم:

كَأَنَّ بِلَادَهُنَّ سَمَاءً لَيْلٍ تَكْشَفُ عَنْ كَوَاكِبِهَا الْغُيُومُ^(٢)

يعمل ذو الرمة على ثنائية الصورة المزدوجة، كما يفعل الهايكو تماما. ولأن الصورتين عنده تجيئان متباعدتين وغير متوقعتين، كصورة الشمس في الغروب، مقابل صورة المريض الذي يلتقط أنفاسه الأخيرة، أو كحرف الميم مقابل عين الناقة، فإن عنصر المفاجأة يكون صارخا، فتجيء الدهشة مضاعفة. والهايكو، شعر متكشف من محاسن الكلام، إلا من التشبيه، وإن كان لا يشبه الأشياء بأسلوب مباشر، وقلما يستعمل (كأن)، وإنما يكتفي بالجمع بين صورتين متباعدتين، والربط بينهما بخيط رفيع.

ومن تقنيات الوصف التي وظفها ذو الرمة في شعره، وتشبه تقنيات الهايكو الشعرية، تقنية المحاكاة الصوتية. نجده في ديوانه يقلد أصوات الحداة، ويحاكي عزيف الجن تارة، ونداء الراعي على صاحبه التائه في الفلاة تارة أخرى. وهنا نسمعه يقلد الظبية، تنادي خشفها بصوت يشبه كلمة (ماء):

لَا يَنْعَشُ الطَّرْفَ إِلَّا مَا تَخَوَّنَهُ دَاعٍ يناديه بِاسْمِ الْمَاءِ مَبْغُومٌ^(٣)

(١) شوقي ضيف، ص ٢٦٥

(٢) ديوان ذي الرمة، ص ٦٧٠

(٣) نفسه، ص ٣٩٠

ولعله هنا يذكرنا بمحاكاة بوسون لصوت طفل بوذي، يحاول أن يقول عبارة (نامو أميدا بوتسو) والتي تعني (ألجأ إلى بوذا):

لزيئة رأس السنة

يقول الطفل

«نامو، نامو»

لم تكن قدرة ذي الرمة على الوصف والتشبيه والمحاكاة الصوتية لتكون ممكنة، لو لا تحليله بالتأمل العميق، والمراقبة القرية للعالم من حوله. بوسع ذي الرمة أن يتأمل الكون بعينين مفتوحتين، كما يتأمل راهب الزن الكون بعينين مغمضتين. لا داعي لإغلاق العينين على النفس، حين تكون النفس والعالم شيئا واحدا.

وكان ذو الرمة، رغم وعورة معجمه، عفويا غير متكلف، يتكلم لغته التي كان يعرفها، ويعبر بها عن حقيقة ما يعتل في وجدانه. ودليل صدقه وعفويته، كثرة ما غُني من شعره. وكان هارون الرشيد يحفظ ديوان ذي الرمة عن ظهر قلب، ويفضله على غيره. وقد عمل إبراهيم الموصلي بنصيحة جعفر بن يحيى البرمكي، فطلب من الرشيد أن يُقطعه شعر ذي الرمة، وأن يحضره على غيره من المغنين، فكان له ذلك، وغنى الموصلي ما يزيد على مئة صوت منه، نال عليها من الجوائز ألفي ألف درهم.^(١)

ولكن ذا الرمة كان، رغم عفويته، شاعرا محككا، ذا عناية بنصوصه، لا يكتبها ارتجالا، ولا يتركها دون تنقيح. والهايكو أيضا، شعر يُكتب بصبر

(١) انظر: أبا الفرج الأصفهاني، ج ٥، ص ١٥٤

وروية، ويخضع للصقل والتجويد، والكتابة وإعادة الكتابة على نار هادئة. قال حماد الرواية: «ما تمّم ذو الرمة قصيدته التي يقول فيها: ما بال عينك منها الماء ينسكب، حتى مات.»^(١) وقال ذو الرمة يصف مكابדתه الشعرية:

وشعر قد أرقّت له غريب
فبِتْ أَقِيمُهُ وَأُقَدِّ مِنْهُ
أَجَبَّه الْمُسَانَدَ وَالْمُحَالَا
قَوَافِي لَا أَعْدُّ لَهَا مِثَالَا^(٢)

وكان ذو الرمة، واعيا بجريان الزمن، مكثرا من ذكر طوابع النجوم وأنوائها، وظواهر المواسم الأربعة، من ريح ومطر وهاجرة وسوى ذلك، مما يتيح للقارئ الحاذق القدرة على تحديد أو تخمين الفصل الموسمي الذي قيلت فيه هذه المقطوعة أو تلك. عرفنا مثلا، أن ذا الرمة وصف النعامة في الشتاء؛ لأنه قرّنها بالبرد، وجعلها تخاف أن يتكسر بيضها من وقوعه. وهذا الوعي بتقلب الزمن، وأثره على الطبيعة المحيطة، ركن من أركان الهايكو الياباني.

ولكن أهم سمات شعر ذي الرمة، التي تقارب بينه وبين شعرية الهايكو الياباني، موضوعيته، وقدرته على تحييد الذات وعدم الحكم على الأشياء. فنجدته مثلا، لا يأنف من أن يصف أبوال الإبل، وبعر الحيوانات، والماء الآجن متغير اللون والرائحة، وصفا دقيقا لا يخالطه قرف، ولا يخالجه اشمزاز. وهذا ما يسمى في تصوف أهل الزن بالهكذائية، حسب خالد الغنامي، في ترجمته لكتاب طريق الزن لآلان واتس.^(٣) ومن أمثلة هكذائية إيسا:

(١) أبو الفرج الأصفهاني، ج ١٨، ص ١٨-١٩

(٢) ديوان ذي الرمة، ص ١٥٣٢-١٥٣٣

(٣) انظر: آلان واتس، طريق الزن، ص ١٥

لكل باب ربيع
يبدأ من الطين
العالق بالأحذية

لقد حول إيسا طين الحذاء، الذي نعدّه وسخاً، ونضيق به ذرعاً، إلى علامة مبهجة من علامات فصل الربيع. لقد جعل الأبواب تحتفل بذلك الطين، بدل أن تستقذره. وعلى هذا الغرار، تجلت هكذائية ذي الرمة في قدرته على رؤية الجمال الكامن في العاديّ واليومي. وقف ذو الرمة بمربد البصرة يوماً ينشد بائته الكبرى، وحين بلغ بيته القائل:

تُضغِي إذا شلّها بالكُور جانحةً حتى إذا ما استوى في غَزْزها تَثْبُ^(١)

قاطعه رجل، وقال له: «ما هكذا قال عمك.» يقصد قول الراعي النميري:

ولا تُعْجَلُ المرءَ قبل الورو كِ وهِي بَرَكْبته أبصُرُ
وهِي إذا قامَ في غَزْزها كمثل السفينة أو أوقر^(٢)

فأطرق ذو الرمة قليلاً، ثم قال: «إنه نعت ناقة ملك، ونعت ناقة سوقة.»^(٣) لم يكن ذو الرمة إذن، يأنف من أن تكون ناقة رجل عادي، من عامة الناس، ناقةً عجولة، لا تمهل راكبها، ولا تعرف سكينه الأكابر. بل إن ذا الرمة كان معجباً بناقته تماماً كما هي، على طبيعتها، وكامل هكذائيتها، دون تزيين أو تزيف.

(١) ديوان ذي الرمة، ص ٤٨

(٢) ديوان الراعي النميري، ص ١١٨

(٣) أبو الفرج الأصفهاني، ج ١٨، ص ٢٧

الهكاة العرب

يوثق عبدالقادر الجموسي، في كتابه أنتولوجيا الهايكو الياباني: الحقل والمدار، نمو الوعي العربي بالهايكو، ومحاولات كتابته عربيا منذ ستينيات القرن العشرين. يتعامل الجموسي مع هذه المحاولات بحذر، فيقول: «يمنح مفهوم المدار هامشا لاستغلال النصوص ضمن ما نسميه مدار الهايكو، وهي صيغة نتوخى منها تجنب أي حكم معياري حاسم على جدارة انتماء النصوص المختارة إلى الهايكو شكلا وروحا.»^(١)

يشير الجموسي، بدبلوماسية، إلى تواضع الكثير من التجارب المشمولة في كتابه، والتي لا تعدو كونها تمارين على كتابة هذا الشكل العربي الجديد، وتنم في معظمها عن قصور في فهم مقومات الهايكو الياباني، وعدم إدراك لإمكانات تبيئته عربيا، مع المحافظة على شروطه الفنية قدر الإمكان. ولكننا في هذه اللحظة، محتاجون إلى الصراحة والمكاشفة أكثر من الدبلوماسية، وليس أفضل، لتعلم أي فن جديد، من الإخفاقات. ولعل هذا المقال يندُر نفسه لاختبار عينات من الهايكو العربي، بشيء من الشفافية، متخذا أنتولوجيا الجموسي مدونة ناجعة للهايكو العربي حتى عام ٢٠١٥.

(١) الجموسي، ص ٨

يا باب دَئِرنا السميكَ
الهاربون خلف صخرِكَ السميكَ
افتح لنا نافذة في الروح

تعود توقعية الشاعر الفلسطيني عز الدين مناصرة هذه، إلى عام ١٩٦٤، وهي أول محاولة عربية خجولة لكتابة الهايكو العربي. ولكن أول محاولة جريئة، ولا بأس بها، تعود للسوري شاكِر مطلق، حين زار اليابان عام ١٩٧٨، فقال:

امرأة من عالم الصفصاف:
تعلّم أن تشرب الشاي
من كأس فارغة

شرب الشاي من كأس فارغة، تعبير يشبه في حس مفارقتة، ولا منطقيتة، واحتفاله بالفراغ، عوالم الزن الياباني كثيرا، وإن كان تعبير (امرأة من عالم الصفصاف) تعبيراً أسطوريا حالما، لا يتماشى مع واقعية الهايكو، وبساطته. أما العراقي عبدالكريم كاسد، فقد كان يعرف جيدا كيف يكون بسيطا، وطبيعا، كورقة شجر في رياح الخريف:

ضباب -
ورقة تهوي
صفراء إلى القاع

ورغم هذه المحاولات الأولى، لم يصبح الهايكو شكلا شعريا عربيا

لافتًا حتى ثمانينيات القرن العشرين، وقد تعرف الشعراء العرب على الهايكو أول الأمر، من خلال ترجمات السوري عدنان بغجاتي، والعراقي عبد الكريم كاسد، والمصري عبدالوهاب المسيري، الذي نادى بفض عزلة الأدب العربي، المأسور بتراث الأدب الاستعماري.

كانت بداية الهايكو العربي في الشرق الأوسط بطيئة، في حين عُزي انتشاره السريع في أوساط المغاربة، إلى سفير اليابان الأسبق إلى المغرب، الهاكي سونو أوتشيدا، والذي أثمرت جهوده في التجسير بين الثقافتين العربية واليابانية، عن أول مسابقة للهايكو في الرباط عام ١٩٨٢، فاز بجائزتها الشاعر الفاطمي، بنص يقابل حسيا بين التلاشي الصوتي للنحيب، والتلاشي البصري لقطرة المطر:

مثل نحيب بعيد

قطرة المطر

تتلاشى في بركة

عرّف أوتشيدا الهايكو بأنه: «قصيدة قصيرة عن الطبيعة، تتألف من ١٧ مقطعاً صوتياً، تتضمن كلمة دالة على فصل من فصول الطبيعة، ترمي بشكل خالص إلى التذكير بوحدة أو تناغم الإنسان مع الطبيعة.»^(١) ولعل أهم كتابين مرجعين في الهايكو الياباني، مترجمين إلى العربية، كتاب واحدة بعد أخرى تنفتح أزهار البرقوق، للياباني/ الأمريكي كينيث ياسودا، ترجمه عن الإنجليزية الفلسطينية محمد الأسعد عام ١٩٩٩، وكتاب الهايكو الياباني،

(١) سونو أوتشيدا، الهايكو: أقصر قصيدة في العالم، الرباط، ١٩٨٣

الذي يضم ألف هايكو وهايكو، ترجمها عن اليابانية السوري محمد عضيمة
بمساعدة من الياباني كوتا كارياما عام ٢٠١٠.

وفي مقدمة كتاب الهايكو الياباني، بدا عضيمة ساخطا على استسهال
كتابة الهايكو لدى الشعراء العرب، فقال: «يبدو لي أن الهايكو، على صعيد
اللغة العربية، يشكل إغراء للكتابة؛ فقط لأنه نص قصير، ويوهم، من حيث
الظاهر، أنه لا يحتاج إلى أي براعة لغوية.»^(١) كما بدا عضيمة متشائما حول
قدرة القارئ العربي على تذوق الهايكو وامتصاص جماله البسيط. ولكن
محاولات عضيمة نفسه تبدو طويلة، ومترهلة، ولا تخلو من فذلكة، وشح في
المخيلة التعبيرية، وكأنه لم يترجم للتو ألف هايكو وهايكو:

لأن الغبار غبار ويذرى

سأخذ حفنة من غبار

وأذروها رويدا رويدا في الغبار

ولكن هايكو محمد الأسعد يتفوق على هايكو عضيمة، وإن كان هو
الآخر، لم يستطع بعد القبض على جمرة الهايكو المتوهجة، في هذا النص
غير المتماسك، رغم قصّره وبساطته:

الأرجوان

والندى

في هدأة الصباح

(١) عضيمة، ص ٦

أما نصوص العراقي سعد جاسم، فتضج بدماء الحروب وعطور النساء،
وليته أدرك أن الحرب والحب موضوعان لا يمتان إلى شعرية الهايكو بصلة:

الساعة الآن:

في الكارثة

إلا خمس جثث

أنفاسها عطر

وقمصانها فراشات

سيدة الحقول

لا يتجنب الهايكو الياباني مواضيع الحب والحرب فقط، بل ويتفادى
ذكر الكوارث الطبيعية، كالزلازل والبراكين والفيضانات، ولا تجده يتطرق
للحيوانات والنباتات السامة، والضواري، لأنها جميعا من أشكال المعاناة،
التي يحاول الزن تخلصنا منها. فبدل أن يهرب العربي من المعاناة إلى
الهايكو، نراه يصبر على اصطحاب المعاناة معه. ها هو الليبي عاشور الطويبي
يكتب هايكو الموت والدمار أيضا:

سيارة نازحين

أسلحة ثقيلة

شجرة محروقة

وفي هايكو السوري محمد الجراح، شكل آخر من المعاناة، هو فرط
الخوف، وعدم الشعور بالأمان:

كأس
أخاف أن يهوي جدار
ويكسرهما

أما الفلسطينية ريتا عوده، فستحق أن تفوز بلقب أول هاكية عربية حقيقية، لأنها أدركت تماما أهمية عدم الجدية في الهايكو، وأحسنّت خلق التوتر بين عناصر النص:

لم يتبقّ
من طائرة الورق إلا خيطها
نسيم الخريف

قمرٌ مكتمل
قطعة النقود تسقط
في كف المتسول

في المقابل، يحمّل المغربي سعد سرحان نصّه من المجاز المتفلسف ما لا يحتمل:

اللسان قفاز الصمت
والكلام يد
لا تعد ولا تحصي

أما العراقي عذاب الركابي، فتأخذه شهية التهويم السردى بعيدا عن مباشرة الهايكو التعبيرية، وشفافيته الدالية:

سألت السمكة البحر
عن عمر الموجة الطائشة
فتظاهر بالصمم

وتختلط على الأردني أمجد ناصر، أنفاس المتأمل الباردة والبطيئة،
بأنفاس العشيقة الساخنة والمتسارعة، في مشهد إيروسي ركيك اللغة والبناء:

أنفاسك التي شبقتني
هي أيضا من رفعتني
درجات فوق المستبقين

أما الجزائري عاشور فني، فينقل الندى المتكثف على الورقة، من الظل
إلى دائرة الضوء، واضعا قطرة الندى في مركز الصورة :

على الورقة
قطرة الندى
في الظل

بينما يحاول المغربي أحمد لوغليمي أن يكون أكثر دقة، حين يركّز على
الظل تارة، فيغمره بماء الثلج الذائب، وعلى انعكاس وجهه في قطرة الندى
تارة أخرى، مُجيدًا رسم التفاصيل الهشة بفرشاة الهايكو المرهفة:

الثلج يذوب
ويمتزج
بظله

يعسوب قرمزي
يشرب وجهي
المعكوس في قطرة ندى

ويحسن الهاكي والمترجم العراقي جمال مصطفى، خلق المفارقة
الجمالية، والتصاعد بالنص نحو عنصر المفاجأة:

الهلال الذي
يتلامع في غابة الخيزران
مجرد منجل

على الأرجوحة
في باحة رياض الأطفال المهجورة
فرخ غراب

أما اللبناني وديع سعادة، فيكتب الهايكو المديني، على طريقة هايكو
المetro الشهير لعزرا باوند، ولكن هايكو وديع سعادة الإنساني الخالص، لا
يعكس أدنى تواشج مع الطبيعة:

الذين قلت لهم وداعا هناك
سبقوني إلى هنا

لم يقل وداعا
فقط

رفع قليلا إصبعه

وإذا كان الهايكو كامناً في شعرية التفاصيل الدقيقة، والمهملة، والعبارة،
والقريبة، فإن الأردني محمود الرجبي، يفضل، على التقيض، هايكو الأشياء
الهائلة والنائية، حين يدير بعدسته الضخمة، حواراً مع الجبل حول البحر:

البحر نحات ماهر
ولكن بطيء
ما معنى بطيء، سأل الجبل؟

وقد نجح عبدالله الأسمرى، أول هاكٍ سعودي، في مهاكاة الشنفرى^(١)،
وامرئ القيس:

أغسطس اللهاب
ابنة الرمل
تتململ

عقارب الساعة
شدّت يذبل -
ليل امرئ القيس^(٢)

أما هايكو التونسية هدى حاجي، فيحرك اللقطة الساكنة، بمشهدية
سينمائية عالية:

(١) قال الشنفرى في لامية العرب:

ويوم من الشعرى يذوب لعبه أفاعيه من رمضائه تتململ
ديوان الشنفرى، تح إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ١٩٩٦، ص ٧١
(٢) عبدالله الأسمرى، أناشيد مرتلة في رحاب الهايكو، ٢٠١٧

في المتحف
غزالة محنطة
ما زالت تعدو

وتكتب الأفغانية لاجورد عبدالمجيد، الهايكو العربي بظرافة إيسا وحس
دعابته:

سحابة صيف
تعبر بهدوء
نقطة التفتيش

تشمس
طوال اليوم ولا تسمّر
أزهار القطن

بينما تشبه الحساسية الفنية للجزائري معاشو قرور، نزعة بوسون
التصويرية، وتيقظه البصري:

صدئ منجل أبي
شمس الصباح تصقله
من كوة السقف

قانية تطل
أخالها عرف ديك
شقائى النعمان

تحت مزاريب القرميد

قطرات ماء تضيء

قناديل الجليد

وأخيرا يبلغ الهايكو العربي ذروته مع دلو سامح درويش:

على حافة البئر

الدلو

يملؤه المطر

يجمع هايكو الدلو هذا بين بساطة المفردة، وواقعية الفكرة، وبين رقة الإحساس، ودقة الوصف، ويوفق سامح درويش فيه بين الموضوعية، والظرافة، والمشهدية الطبيعية. الدلو القلق على حافة البئر، لا يلبث أن يتحول إلى دلو ثابت وثقيل، حين يمتلئ بماء المطر. ولكنه ما يزال دلوًا متوترًا، ففي أي لحظة قد تزل به قدمه ويندلق داخل البئر أو خارجها. لا يخلو هذا النص من المفارقة واللامنطقية، فالدلو إنما صنع ليجمع ماء البئر لا ماء المطر. الدلو الساكن، الصامت، المتشقق من الجفاف، يبلله المطر، فيمتلئ الإطار فجأة بالحركة والصوت. ثمة بهجة مضمرة، وشفيفة، لا يصرح بها الهايكو، وإنما يوحي بها إيحاء.

لقد شهدنا من خلال أنتولوجيا الهايكو العربي للجُمُوسي، تفاوتًا شديدًا في المستوى الفني للنصوص، وعدم انتظام في الفهم العام لما ينبغي أن يكون عليه شكل ومحتوى وروح الهايكو العربي. نعم، ثمة إبداعات جديرة بالتنويه، ولكنها إبداعات فردية، ولا تشكل ظاهرة. أما صفحات الشبكة العنكبوتية

اليوم، فتضج بأندية الهايكو العربي تكرس كتابته بصورته الفضفاضة والميسرة، شكلا وموضوعا. يقول الهاكي السعودي عبدالله الأسمرى: «أقحم شعراء الهايكو العرب الإيديولوجيا، والحروب، والإنسان، والمرأة، والتكنولوجيا إلى الهايكو، فأخرجوه من روحه»^(١)

ربما لا بأس في بعض التخطي، فتجربة الهايكو العربي، بعمر أربعين عاما، ما تزال في مهدها، ولنا في حركة الشعر الحر أسوة. أقرت نازك الملائكة أن الشعر الحر «قد بدأ لدنا، حياء، مترددا، مدركا أنه لا بد أن يحتوي على فجاجة البداية. ومثل هذه الحركات الأدبية، التي تنبع فجأة، لا بد أن تمر بسنين طويلة، قبل أن تستكمل أسباب النضج، وتملك جذورا مستقرة، وتلين لها أدايتها، وليس من المعقول أن تولد ناضجة، وإنما تبدو عيوبها كلما ابتعدنا عنها، وأوغلنا في الزمن باختباراتنا الجديدة، ونضج ثقافتنا، واتساع آفاقنا»^(٢)

ولكن رواد الشعر الحر لم يكتفوا بالتجريب، بل أشبعوا قصيدة التفعيلة بحثا، ونقدا، ومناقشةً، وجدلا، حتى نضج شكلها، ولانت عريكتها، وانتظمت سماتها. إنهم لم يتركوا قصيدتهم الحرة مطاطية بلا أسس ولا تأصيل، وإنما استطاعوا بعد صولات وجولات، أن يصلوا إلى اتفاق ضمني بينهم، حول ما ينبغي أن تكون عليه هذه القصيدة، وتفرغوا حينئذ للاشتغال على المضمون الشعري، بعد أن صار الشكل ملكة بأيديهم. وإذا كان لا بد لنا من تنظيم الهايكو العربي، والتأصيل له، فما القالب الذي ينبغي أن يتخذه؟ وبأي

(١) عبدالله الأسمرى، إطلالة على شعر الهايكو، نادي مكة الثقافي الأدبي، ٢٠١٩

(٢) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط ١٩، ٢٠٠٧، ص ٣٨

مضمون يجب أن يُملأ هذا القالب؟ وما الروح التي ستنفخ فيه، لكي يتنفس وينبض بالحياة؟

سأعترف الهايكو بأنه: نص شعري متصوف، يربط الطبيعة بالإنسان، ويُقال في نفس واحد. وإذا أردنا للهايكو العربي أن يعمل ويضيء، فلا بد له من مصباح، ومشكاة، وزجاجة. بالمصباح أعني التصوف، وبالمشكاة أعني الطبيعة، وبالزجاجة أعني الإيقاع. وهذه الأطروحة، ذات الأركان الثلاثة، هي التأصيل الطموح، الذي سيقترحه هذا الكتاب في بابه الثاني.

الباب الثاني

أطروحة الهايكو العربي

الفصل الأول

مصباح التصوف

الزن والتصوف الإسلامي

لا عجب أن يفتقر الهايكو للمنطق، ما دام التصوف، بمعناه العالمي، جملة من المفارقات والثنائيات المتناقضة، فالتصوف حضور في هيئة غياب، وهذيان في هيئة صمت، ورياضة في هيئة بطالة، وراحة في هيئة معاناة، وأناية في هيئة نكران للذات، ووحدة شهود في هيئة وحدة وجود. التصوف زهد في الطمع، وطمع في الزهد، ورغبة في فناء الرغبة، وبساطة يصعب إدراكها، ولا تكاد تحيط بها الكلمات، فضلا عن الأذهان. وقد جاء في مواقف النفري: «إن لم ترني من وراء الضدين رؤية واحدة لم تعرفني»^(١)

وإذا كان الهايكو الياباني هو الثمرة الشعرية البانعة للتصوف البوذي، متمثلا في الزن، بكل تجريديته، وخفته، ومفارقه، فحريٌّ بالهايكو العربي أن ينهل من معين التصوف الإسلامي، وتقاطعاته الكثيرة مع نظيره الياباني. وبمعنى آخر، إذا كان الهايكو الياباني لغة الزن الممكنة، ووسيلته الأنجع في التدفق اللفظي، وتقويض النسق، فلا غرو أن يكون الهايكو العربي الذي نحاوله، تجليًا من تجليات تراثنا الصوفي العظيم.

في ليلة من ليالي القرن السادس قبل الميلاد، وبعد أسبوع من التأمل

(١) النفري، ص ٣٩

المتواصل تحت شجرة تين، بلغ رجل هندي اسمه سيدارتا غوتاما حالة اليقظة، أو النيرفانا، التي بفضلها أصبح بوذا. ويمكن تعريف النيرفانا بأنها حالة الخلو القسوى، وفناء الرغبات وأسبابها، «أو هي حالة من الإشراق الكامل والسعادة التي تفتح داخل النفس كما تفتح الزهرة.»^(١) حين تتخلص تماما من أوهامك وأحلامك وآرائك ومشاعرك، تكون حينها قد بلغت النيرفانا. وهذه اليقظة هي التي تنشدها كل قصيدة هايكو حقيقية.

ليس غريبا أن تكون البوذية في أصلها أقرب إلى الفلسفة منها إلى الدين، فقد نشأ بوذا في قرن يعج بالفلاسفة أمثال كونفوشيوس، وزارادشت، ولاوتسو، وفيثاغورس، وهيراقليطس. وقد لقيت تعاليم بوذا رواجاً كبيراً، في الهند وغيرها من بلاد الشرق الأقصى، وتفرعت عنها مدارس، كان أبرزها مدرسة الماهايانا التي تُعنى بالكرم، والإيثار، والصبر، والحكمة. ومن الماهايانا تفرع مذهب التن الفيتنامي، والسون الكوري، والشان الصيني، الذي تأثر بالكونفوشيوسية والطاوية، قبل أن يصل إلى اليابان في القرن الثاني عشر. ولكي يُنتج الزن بصورته النهائية، امتزج الشان الصيني بالشيتو اليابانية، وهي عقيدة شامانية تقدس أرواح الطبيعة.^(٢)

وفي المقابل، لم يستبعد المستشرق المجري جولد تسيهر، الأثر الهندي المباشر على تكون وتطور التصوف الإسلامي، حيث قرن سلوك المتصوفة المسلمين بنظرائهم من المتصوفة الهنود، إن كان في اتخاذهم الصوامع

(١) جان لوك وتولا بريس، فلسفة الزن، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث (كلمة)، ٢٠١١، ص ٢٦

(٢) انظر: لوك وبريس، ص ٢٥-٥٨

للاعتكاف، أو استمرارهم حياة السياحة والتسول وارتداء الخرق، أو في ممارستهم الذكر بالمسبحة بداية من القرن التاسع الميلادي. وعليه، فإن جولد تسيهر، يجعل للتصوف الإسلامي جذورا هندية، كما يجعل لها جذورا غنوصية، ورهبانية مسيحية، وفلسفية أفلاطونية، عازيا هذا التأثير، إلى حملة الترجمة إلى العربية في القرن الثاني الهجري، والتي نقلت كتباً بوذية منها كتاب بيلواهر، وبوداسف وكتاب (البُذ).^(١)

إلا أن المستشرق الإنجليزي رينولد نيكلسون، والذي يُعد أهم باحث في التصوف الإسلامي في القرن العشرين، كان يعترف بالأثر الهندي على التصوف الإسلامي، ولكنه في تقديره يأتي في المرتبة الثانية بعد الأثر اليوناني والسرياني.^(٢) وفي تقديمه لكتاب نيكلسون في التصوف الإسلامي وتاريخه، أشار المترجم أبو العلا عفيفي، إلى أن بحوث المستشرقين ماكس هورتن وريتشارد هارتمان، قد توصلت إلى أن الجند والبسطامي والحلاج مدينون بتصوفهم للفلسفة الهندية، وبالتحديد لمذهب الفيدانتا.^(٣)

وسواء التقت جذور التصوف الإسلامي بجذور الزن البوذية في الهند، أم لم تلتق، فإن المقاربة بين هذين التصوفين وفهمهما فهما متناغما بات ضرورة، إذا شئنا المضي قدما في تبيئة الهايكو عربيا. وإننا، حين نناقش التصوف بغرض إسباغ صبغته على الهايكو، لسنا معنيين بسماته الدينية

(١) انظر: إجناس جولد تسيهر، العقيدة والشرعية في الإسلام، دار الكتب الحديثة بمصر، ١٩٥٩، ص ١٤٧-١٦٤

(٢) انظر: رينولد نيكلسون، في التصوف الإسلامي وتاريخه، تر أبو العلا عفيفي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٧، ص ١٨

(٣) انظر: نيكلسون، ص (ح-ط)

والفلسفية الصرفة، بقدر ما تعيننا سماته الروحية والإنسانية واللغوية. ويمكننا، رغبة في تسهيل هذه الدراسة، اختزال الخصائص المشتركة بين الزن والتصوف الإسلامي إلى خمس سمات كبرى هي: الزهد، والتأمل، والوجد، والفناء، والرضا.

أولاً: الزهد

إن الزهد في زخرف الحياة الدنيا وحطامها هو أول فكرة تلوح للساكنين في طريق التصوف. لقد تخلى بوذا عن زوجته وعن حياة القصر الفارحة ليسيح في الأرض ويعتكف تحت شجرة التين في جبال الهمالايا قبل ٢٥٠٠ عام.^(١) وقبل ١٤٠٠ عام، تحنّث نبينا محمد بن عبدالله، واعتكف الليالي والأيام في جبال مكة، بأقل زاد يحفظ الرmq. والعزلة لون من الزهد، لأنها انقطاع عن لذة اللذات، ألا وهي لذة الأنس بالبشر. لقد مارس إبراهيم النبي العزلة، كما فعل نوح، ويونس، وزكريا، ومريم ابنة عمران، وجملة من الأنبياء والأولياء والحكماء. وعلى صعيد العباقرة المحدثين، كان الرسام فان جوخ يفضل العزلة أيضاً، وعالم الفيزياء نيكولاس تسلا، والشاعرة إيميلي ديكنسون، على غرار هكاة اليابان باشو وإيسا وسانتوكا.

ولكن هل جاءت هذه العزلة الزاهدة، وهذا الحرمان الناسك، بدافع نكران الذات وتحقيرها، أم بدافع إراحتها وتنعيمها؟ يقول والتر ستيس: «ليس التصوف أحيانا سوى هروب من الحياة، وواجباتها، ومسؤولياتها. ويقال إن المتصوف يركن إلى الإثارة الخاصة التي يجدها في نعيمه، فيدير

(١) انظر: لوك وبريس، ص ١٢

ظهره للعالم، وينسى أحزانه الخاصة، ويتجاوز حالته إلى نسيان كل احتياجات الإنسانية وأحزانها. باختصار، تصبح حياته حياة أنانية بالضرورة.^(١) ولذلك لم يشأ أولئك العظماء أن تكون عزلتهم عزلة مؤبدة، بل كانوا مراوحين في عزلتهم، خشية الوقوع في مغبة الأنانية، ورغبة في إطعام الناس من فاكهة عزلتهم الروحية.

ليس الزهد عزلة بالضرورة. الزهد هو تنقية الذات من شهواتها ونزواتها وكل علاقتها، وصولاً بها إلى حالة الصفاء القصوى، التي تمهد لخوض تجربة روحية خاصة. هو ارتفاع النفس المريدة عن دنو ملموس إلى علو لا محسوس، أو ربما العكس. يمثل الزهد مقام التخلي، ويقابله في البوذية مبدأ الخلو، أو الفراغ. وقد جاء في مواقف النفري: «عبدى كل عبدى هو عبدى الفارغ من سواي».^(٢) والزهد مقام من مقامات التصوف الإسلامي وليس حالاً من أحواله. قال القشيري^(٣): «الأحوال مواهب، والمقامات مكاسب». أي إنك تستطيع بلوغ الزهد بمحض اجتهادك؛ لأنه مقام لا حال، والحال لا يمكن بلوغه إلا بإرادة عليا.

ولم يُعرف مصطلح التصوف عربياً حتى نهاية القرن الثاني الهجري^(٤)، وسواء أكان اشتقاق لفظه صوفي من الصفاء، أم من لبس الصوف، فقد كان

(١) والتر ستيس، تعاليم المتصوفة، تر خالد الغنامي، دار الثقافة والسياحة (كلمة)، ٢٠١٩، ص ٤٩-٥٠

(٢) النفري، ص ١٠٨

(٣) أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، تح عبدالحليم محمود ومحمد الشريف، مطابع مؤسسة جاز الشعب، ١٩٨٩، ص ١٣٣

(٤) القشيري، ص ٤٣

سلوك الزهد ومجاهدة النفس شائعاً بصورته الفطرية منذ زمن الصحابة، وخصوصاً بين أهل الصفة منهم. وقد درج التابعي الحسن البصري (ت ١١٠هـ)، وتلميذه محمد بن واسع (ت ١٢٣هـ) ومالك بن دينار (ت ١٣١هـ)، على خطى أبي ذر الغفاري، وسلمان الفارسي، وحذيفة بن اليمان، بل وزادوا عليهم في رياضة النفس، وبالفوا في حرمانها، حتى إنك لتجد مالك بن دينار يشتهي اللحم ولا يذوقه عشرين عاماً، ويشتهي رطب التمر ولا يقربه أربعين عاماً.^(١)

هكذا كانوا يفهمون الزهد، حرماناً لا نهاية له. وكان من أبلغ زهدهم، زهدهم في المستحبات، لثلاث شغلهم عن التأمل والمراقبة. قيل لبشر الحافي (ت ٢٢٧هـ): «لم لا تتزوج وتخرج عن مخالفة السنة، فقال: إني مشغول بالفرض عن السنة. يعني بالفرض مجاهدة النفس وتصفيتها من الأخلاق الرديئة.»^(٢) ومر معروف الكرخي (ت ٢٠٠هـ) بسقاء يقول: رحم الله من شرب، فتقدم فشرب، فقبل له: أما كنت صائماً؟ قال: بلى، ولكني رجوت دعاءه.^(٣) لقد تنازل الكرخي عن أداء النافلة، في سبيل التعرض لرحمة الله بفضل دعاء سقاء عابر. في ذلك النهار، لم يتقرب الكرخي إلى الله عبر الصيام، بل عبر الاتصال به من خلال هذا الإنسان الفقير.

في هذه الأثناء، كان محاربو الساموراي في اليابان متعطشين لفلسفة يستمدون منها شجاعتهم وصبرهم وانضباطهم، حتى تلقفوا الزن في القرن

(١) فريد الدين العطار، تذكرة الأولياء، تح محمد أديب الجادر، ٢٠٠٨، ص ٧٤-٧٥

(٢) عبد الوهاب الشعراني، لواحق الأنوار في طبقات الخيار، ج ١، ص ٩٦

(٣) أبو نعيم الأصفهاني، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، ج ٨، ص ٣٦٥

الثاني عشر الميلادي. وقد اتخذ الساموراي زهرة الكرز شعارا لهم، «وذلك لما ترمز إليه من سرعة زوال الحياة، فهي هشة لدرجة أنها تتلاشى قبل أن تذبل، وتضمحل في أوج شبابها ومجدها.»^(١) ويذكرنا إقبال محارب الساموراي على الموت، وعدم اكتراثه بالحياة الفانية، بسكينة الحسين بن منصور الحلاج (ت ٣٠٩هـ) في إقباله على مقتله، حتى إنه جلد ألف سوط فلم يتأوه.^(٢)

عرفنا إذن أن زهد المتصوف، هو إفراغ النفس من مطامحها، والتقلل من الرغبات والنوافل، وهو العزلة المُرَاوِحَة، وعدم التثبث بالحياة.

ثانياً: التأمل

قال أبو بكر الشبلي (ت ٣٣٤هـ): «دخلت على النوري (ت ٢٩٥هـ) وهو في المراقبة، ولا تتحرك عليه شعرة، فقلت: من علمك هذه المراقبة؟ قال: تعلّمتُ من السنّور، فإنه يترقب الفأرة بحيث لا تتحرك عليه شعرة، بل هو أسكن مني بكثير.»^(٣) ومقام المراقبة في التصوف الإسلامي يقابله التأمل في الزن. وما الزن سوى التأمل والاستغراق؟ هذا هو أصل معناه. إن التأمل سبب من أسباب الطمأنينة، وهو في ذات الوقت نتيجة لها. ليست السكينة ممكنة بلا تأمل. كما أن التأمل ليس ممكناً بلا سكينة.

ولكن ما الذي يجعل ناسكا فاضلا كأبي الحسين النوري مضطرا

(١) لوك وبريس، ص ٨٦

(٢) ابن خلكان، م ٢، ص ١٤٥

(٣) العطار، ص ٤٧٠

لمحاكاة قطرة؟ هل المراقبة سمة غير فطرية لنتحتاج إلى من يعلمنا إياها؟ ثم كيف نتعلم المراقبة عن طريق المراقبة ابتداءً؟ وإذا كانت القطرة ساكنة تراقب فأراً وتحسين الفرصة للانقضاض عليه والتهامه، فما الذي يراقبه المتصوف ويود الظفر به؟ إنه لا يراقب شيئاً سوى اللحظة العابرة، ويحاول أن يعرض عليها بنواجذه ما أمكنه ذلك. التأمل العميق ليس غياباً بالضرورة، بل هو شدة الانتباه واليقظة. أن تكون حاضراً هنا والآن، لا عالقاً في الماضي، ولا حالماً بالمستقبل. وكما يقول المتصوفة: «الصوفي ابن وقته.»^(١)

وقد يكون التأمل تأملاً ظاهرياً، عبر تسريح الجوارح في فضاء الحس، لتتشرب الكون وما فيه من الكائنات. وهذا ما يسميه والتر ستيس بالتصوف الانبساطي. وقد يكون التأمل عبر الجارحة الباطنة، رؤيةً بعين القلب، ويسميه ستيس بالتصوف الانطوائي.^(٢) كانت رابعة العدوية (ت ١٨٠ هـ) في دارها ذات ربيع فقالت لها الخادمة: «اطلعي من البيت يا سيدتي، وانظري إلى صنع الله. قالت: ادخلي إلى البيت وانظري إلى الصانع، شغلتنى مشاهدة الصانع عن مشاهدة الصنع.»^(٣)

يشبه اليابانيون البخور بالوجود البشري في هشاشته وزواله، ويصفون عملية الشم بالإنصات، فهم لا يكتفون بالاستمتاع برائحة البخور فحسب، بل ويحاولون تمييز عناصره المكونة له.^(٤) أما جلسات ارتشاف الشاي الأخضر في اليابان، فذات تقاليد خاصة في إعدادة، وتقديمه، وارتشافه، واستنشاق رائحته،

(١) القشيري، ص ١٣١

(٢) ستيس، ص ٣١-٣٥

(٣) العطار، ص ١٠٧

(٤) لوك وبريس، ص ٩٢-٩٣

وتأمل جماليات الفناجين الخزفية التي يُقدّم فيها. كل ذلك بهدف الوصول إلى حالة من الصفاء والانقطاع التأملي عبر تشغيل الحواس عن آخرها.

وتهتم مدرسة رنزاي للزن الياباني بعيش التجربة التأملية عمليا عبر لعبتين لغويتين هما الكوان والموندو. والكوان هي عبارة صادمة، صيغت على صورة مفارقة عبثية هدفها تقويض المنطق وإضاعة المعنى. ومن خلال الحث على ممارسة الكوان، يدرّب الشيخ مريده على الشك، وعلى تجاوز عاداته الفكرية النسقية. ومن الأمثلة على ألغاز الكوان هذه العبارات الثلاث:

«ما الصوت الذي يُخذه التصفيق بيد واحدة؟»

«كيف كان وجهك قبل ولادة والديك؟»

«فتاة تعبر الجسر، ما اسم أختها الكبرى؟»^(١)

أما مدرسة سوطو للزن الياباني فتقوم على ممارستين هما: لقاء الشيخ والمريد على انفراد، وممارسة الزازن، وهي الجلوس للتأمل بصمت، مع ضبط التنفس، بما يشبه رياضة اليوغا. إذن، «مدرسة سوطو هي مدرسة التأمل الصامت. بينما مدرسة رنزاي هي مدرسة التأمل بالكلمات.»^(٢)

للصمت في الإسلام مكانته الأثيرة أيضا، فالكلام يعرّض المرء للزلل والفضول الذي لا طائل منه. وجاء في الرسالة القشيرية، أن أبا بكر الصديق كان يحمل في فيه حجرا ليقلّ كلامه.^(٣) وربما يُفسّر أشهر أقوال النفري

(١) لوك وبريس، ص ٤٥-٤٧

(٢) نفسه، ص ٥٤

(٣) القشيري، ص ٢٢٩

(ت ٣٥٤هـ): «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»^(١) مقولة أبي علي الروذباري
(ت ٣٢٢هـ): «علمنا هذا إشارة، فإذا صار عبارة خفي»^(٢) فالتأمل الصوفي
قائم على عيش التجربة لا الحديث عنها. أو الحديث عنها بما قل ودل.

لا ينبغي أن يفهم من ذلك أن الكلام محرم على المتصوفة. لا بد من
الكلام طبعاً، كما لا بد من الطعام والنوم، ولكن بأقل مقدار ممكن. قال
السري السقطي (ت ٢٥٣هـ) يصف رفاقه المتصوفة: «أكلهم أكل المرضى،
ونومهم نوم الغرقى، وكلامهم كلام الخرقى»^(٣) ليس على المتصوف إذن أن
يزهد في الكلمات فحسب، بل وأن يعي تمام خطورتها. قال بشر الحافي:
«إذا أعجبك الكلام فاصمت، وإذا أعجبك الصمت فتكلم»^(٤)

عرفنا إذن أن تأمل المتصوف، هو سكينة القلب والعقل، وتوثب
الحواس، وهو الاستعداد الدائم لالتقاط اللحظة الآنية، وتقديرها، وقد يكون
التأمل عبر الصمت، أو عبر الكلمات القليلة.

ثالثاً: الوجد

الوجد هو حالة استغراق وجداني تعقب حالة الفراغ القصوى الناجمة
عن رياضتي الزهد والتأمل. قالوا: «وهو سمع القلوب وبصرها»^(٥) فالوجد

(١) النفري، ص ٥١

(٢) أبو نصر السراج، اللمع، تح عبدالحليم محمود وطه سرور، دار الكتب الحديثة بمصر،

١٩٦٠، ص ٤١٤

(٣) أبو بكر الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، مكتبة الخانجي، ١٩٩٣، ص ٦

(٤) القشيري، ص ٢٢٨

(٥) الكلاباذي، ص ٨٢

إذن داخل في التحلي الذي يعقب مقام التخلي. ولأن التصوف حالة وجَد بالضرورة، فهو أقرب إلى التجربة الذوقية منه إلى التنظير، وأقرب إلى القلب منه إلى العقل، ولذلك يصعب شرح مبادئ التصوف ونقل تعاليمه، وهذا ما جعل المتصوفة يميلون إلى الصمت والإصغاء أكثر من الكلام. ومما يؤثر عن أبي بكر الشبلي قوله:

إذا طالبوني بعلم الورق برزتُ عليهم بعلم الخرق^(١)

وكانت مبادئ التصوف الإسلامي تؤخذ مشافهة من صدور الرجال، حتى القرن الثالث الهجري، حين بدأ تدوينها على أيدي الجنيد والنوري والخراز وغيرهم.^(٢) ولن تجد للزن، أو حتى للبوذية كتباً مقدسة، فقد فضل البوذيون التخلي عن الدراسات النظرية لصالح التجربة المباشرة؛ ولذلك هم ينعتون الكتب بالكلمات الميتة. ولن ندرك مواجد الزن، نحن القادمون من خارجه، حتى نرصد تجلياته في الفنون اليابانية، كفنون القتال، وفن الطبخ، والبستنة، وتنسيق الزهور، وطقوس الاستمتاع بالشاي والبخور، وفن الخط، والمسرح، وليس أخيراً، الهايكو.

وإذا كان الوجد مزيجاً من الحب والحزن تارة، ومن الحب والفرح تارة أخرى، فإن التصوف الإسلامي حب يغلب عليه الحزن، بينما تصوف الزن حب يغلب عليه الفرح. إنك لا تكاد تجد متصوف زَنّ يبكي، ولا تكاد تجد متصوفاً إسلامياً يضحك. الراهب الياباني ساخر بطبعه، ولا يمانع ممازحة مريديه والفقههه معهم.^(٣) وفي المقابل، سمعتُ رابعة العدوية رجلاً يقول:

(١) جمال الدين بن الجوزي، تليس إبليس، دار القلم، ١٤٠٣هـ، ص ٣١١

(٢) الكلاباذي، ص ١١

(٣) لوك وبريس، ص ١١٤

«واحزنناه! فقالت: قل: واقله حزناه، لو كنت محزوناً لما تهياً لك أن تتنفس.»^(١)

وقد امتاز الزن فعلاً، عن التصوف الإسلامي، بروح الدعابة والهزل، واللعب على المفارقة اللامنتظية في تمارينهم اللغوية، وفي نصوص هكاتهم، ما يجعل التجربة الصوفية اليابانية أقل تطرفاً وجدانياً، وأكثر قدرة على الموضوعية. كما امتاز التصوف الإسلامي عن نظيره الياباني بالسماع، وهو طقس من التأمل الصوتي الصاحب والمضطرب، يتخذ السالكون من أجل بلوغ حالة الوجد، وهو نقيض للتأمل الصامت لدى أهل الزن.

وينفرد التصوف الإسلامي عن الزن أيضاً، باتخاذ الوجد العاطفي، والتغزل بالأنثى والخمرة، وسيلة تعبيرية عن الوجد الصوفي، على غرار ما درجت عليه أشعار ابن عربي وابن الفارض وجلال الدين الرومي. ويعيد أبو الوفا التفتازاني الفصل في شيوع مفهوم الحب بين المتصوفة إلى أربعة العدوية، قائلا: «مثلت أربعة العدوية في القرن الثاني الهجري تيار الزهد القائم على أساس حب الله تعالى، على حين كان الحسن البصري أبرز من مثل الزهد القائم على أساس الخوف من الله.»^(٢)

وإذا كان متصوفتنا يتواجدون بالسماع، وبأشعار الحب، فربما تواجد متصوفة الأرخييل الياباني عبر ممارسة فنونهم القائمة على إيقاظ الحواس وإرهاقها. يمكن القول إذن، إن وجد الزن الياباني أقرب إلى الاستشعار منه

(١) القشيري، ص ٢٥٥

(٢) أبو الوفا التفتازاني، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٧٩،

إلى الشعور. وللنفري قول في العبارة، أطف من قوله السابق: «إذا جئني فألق العبارة وراء ظهرك، وألق المعنى وراء العبارة، وألق الوجد وراء المعنى.»^(١) وكأنه يقول: ائني مجرداً من كل شيء. لا تأتني بعبارة، ولا معنى، ولا وجد. وقد بلغ النفري بهذا القول غاية الزهد وغاية التأمل وغاية الوجد، كأبلغ ما يكون عليه متصوفة الزن وهكاته.

عرفنا إذن، أن وجد المتصوف، تجربة ذوقية، وعاطفة خفية، قد تكون حزناً أو بهجة، لا يمكن التصريح بها بشكل مباشر، وإنما تتجلى في ما يصدر عن الواجد من سلوك طقوسي، أو ممارسات فنية.

رابعاً: الفناء

إن مقامات الزهد والتأمل والوجد، كلها مقدمات تستحث حال الفناء. والفناء هو التجلي الذي يعقب التخلي والتحلي. أو هو تلاشي الذات في الوجود المطلق. أو هو لحظة خاطفة، من ذهاب الوعي بالأنأ، وامحاء صفة النفس. قال القشيري: «وإذا قيل فني عن نفسه وعن الخلق، فنفسه موجودة، والخلق موجودون، ولكنه لا علم له بهم ولا لهم به.»^(٢) وقد يُسمى الفناء في التصوف الإسلامي جَذْبَةً، أو انخفافاً، أو إشراقاً، أو أنساً، أو سُكْراً، أو كشفاً، أو وحدة، أو شهوداً. أما في البوذية فيسمى الفناء يقظةً، وصحوةً، واستنارةً، ونيرفانا. وفي الزن تحديداً يسمى الفناء ساتوري.

الفناء إذن حالة ذهول واندھاش، كحالة نسوة المدينة حين أكبرن يوسف فقطعن أيديهن. وقد تؤدي الدهشة إلى السكر، وقد يؤدي السكر إلى الشطح.

(١) النفري، ص ٩٢

(٢) القشيري، ص ٣٧

ومن أشهر شطحات المتصوفة عندنا قول أبي يزيد البسطامي: «سبحاني ما أعظم شاني». وقول الحلاج: «ما في الجبة إلا الله». قال التفتازاني: «وإذا كان الفناء قد أدى بالبسطامي إلى القول بالاتحاد، فإنه قد أدى بصوفي آخر هو الحلاج إلى القول بالحلول»^(١) وقد نافح نيكلسون عن البسطامي والحلاج، معتبرا الوحدة التي يقولان بها وحدة شهود لا وحدة وجود.^(٢)

ومهما كان المصطلح، فإن مفهوم الوحدة هذا، من المفاهيم الصوفية الشائكة والمعقدة، والتي أدت إلى اتهام معتقيه بالإلحاد. ولكنه مفهوم جوهري، يتشاطره التصوف العالمي بجميع مدارس ومشاربه. يقول والتر ستيس: «إن السمة المركزية الأهم التي تتوافق عليها كل التجارب الصوفية مكتملة النضج، أن كل تلك التجارب تتعلق بإدراك وحدة مطلقة غير محسوسة في كل الأشياء؛ اتحاد أو واحدة لا تستطيع الحواس أو العقل اختراقها»^(٣)

المتصوف الإسلامي الفاني يرى الله في كل شيء. ويرى البوذي الفاني كل شيء في كل شيء. وثمة في كلا الحالين، وحدة ما تذيب الوجود كله في بوتقة واحدة. ومن الطرافة بمكان، أن يتحول السالك حين يفنى، إلى مريد منزوع الإرادة. يقول القشيري: «من لم يتجرد عن إرادته لا يكون مريدا»^(٤) عند الفناء، لا يعود الفاني يريد شيئا، لأنه سابح في مشيئة غير مشيئته. قيل لرابعة العدوية: «بأي شيء أنت مشغولة؟ قالت: أكل خبز هذا العالم، وأشتغل

(١) التفتازاني، ص ١٢٣

(٢) نيكلسون، ص ١٣١

(٣) ستيس، ص ٣٠

(٤) القشيري، ص ٣٥٠

بشغل هذا العالم.»^(١) ويعرّف بوتشانغ الزن بطريقة مشابهة، فيقول: «عندما تجوع، كُل. عندما تتعب، نَمْ.»^(٢)

تعلمنا رابعة، وبوتشانغ، كيفية التصرف ببداهة في لحظة الفناء والانخفاف. ليس عليك أن تفعل سوى ما تمليه عليك اللحظة، هكذا وبكل بساطة. ليس عليك إجهاد التفكير، ولا التردد بين قراراتين. يقول يون مين: «في أثناء المشي، فقط امش، وفي أثناء الجلوس، فقط اجلس. المهم ألا تتذبذب بينهما.»^(٣) أي، كن بديها في لا بديهيتك.

وحين يفنى المريد، فإنه لا يعقل شيئا. هذا ما يجعل الأشياء تلتبس عليه. وتداخل الذوات هذا، هو ما يُسكره ويجعله يهذي بغريب الكلام ويشطح. يتحول وعي المتصوف بذاته إلى محض نور، أو مجرد رائحة. يقول الفيلسوف الألماني المتصوف يعقوب بوهمه: «في هذا النور، رأيت نفسي خلال كل الأشياء، وخلال كل المخلوقات، فعرفتُ الله في العشب والنبات.»^(٤) وجاء في مواقف النفري: «إنك في كل شيء، كرائحة الثوب في الثوب.»^(٥)

إن تلاشي الإدراك الرياضي للأشياء، يقود إلى الانسلاخ عن التعبيرات المألوفة عنها. تتم هذه التعابير، التي قد نظنها لأول وهلة ساذجة، لكونها تصويرا تجريديا غير واقعي، عن حدس عال وفراسة منقطعة النظير. عندما

(١) العطار، ص ١٠٤

(٢) واتس، ص ١٣٢

(٣) نفسه، ص ١٧١

(٤) ستيس، ص ٣٤

(٥) النفري، ص ٧٨

سئل تونغ شان: ما هو بوذا؟ أجاب: «ثلاثة أرتال من الكتان»^(١) إنها إجابة تقوم على الحدس، بمقدار ما تقوم على المراوغة وتضييع المعنى. وللحدس في عالم الزن دور تعبيرى وكشفي هام، كما للفراسة في عالم التصوف الإسلامى، وكلاهما داخل في بداهة الفناء.

عرفنا إذن أن فناء المتصوف، هو ذوبانه في جزيئات الكون، وتلاشي ذاتيته، واستسلامه لتلقائية اللحظة، وبداهتها، وثقته بالحدس والفراسة.

خامساً، الرضا

الرضا هو مصب النهر، وغاية التصوف الأسمى. فبالرضا تتحقق كل السمات الأربع السابقة. قال الجنيد البغدادي (ت ٢٩٨ هـ): «الرضا رُفْع الاختيار»^(٢) وإذا رُفِع الاختيار، زُهِدَ في كل شيء، ولم يُتَشَاغَل بالرغبات عن التأمل، ولم يكن حينها بد من الوجد، أو مفر من الفناء. الرضا هو فقدان الأنا، وذهاب الشهوات، وموت الآراء. ليس ثم في الرضا ما يُمدح أو يُهجى، وليس ثم ما يُخشى أو يُرجى.

وحسب قاسم غني: «يعتقد الصوفية أن المراد بالآية ﴿رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمْ وَرَضُوا عَنْهُ﴾^(٣)، هو الصوفي الكامل الواقع في مقام الرضا، حتى إنه لا يفتح فاه بالدعاء عند حلول البلاء، لأن الطلب من الله بتغيير القضاء يخالف الرضا»^(٤) وقد اختلف المتصوفة في الرضا هل هو حال أم مقام، فجعله

(١) واتس، ص ١٦٠

(٢) القشيري، ص ٣٤١

(٣) سورة التوبة، آية ١٠٠

(٤) قاسم غني، تاريخ التصوف في الإسلام، تر صادق نشأت، دار نينوى، ٢٠١٧، ص ٣٤٣

العراقيون حالا من المواهب، وجعله الخراسانيون مقاما من المكاسب.^(١)
وكان سفيان الثوري (ت ١٦١ هـ) عند رابعة العدوية يومًا، فقال: «اللهم ارض
عني، فقالت له: أما تستحي أن تطلب رضا من لست عنه براص؟^(٢)

يتمتع الزن، بفضل طاقة الرضا الفياضة، بقدرة استثنائية على تقدير
الأشياء الصغيرة والعابرة. ينهل الزن من مبدئي وائي وسابي، اللذين يعنيان
على الترتيب: الرضا بالقليل، والامتنان للنقص. من الوارد أن يُمضي متأمل
الزن يومه في مراقبة حشرة، أو ورقة شجر تلهو بها الريح. تلك الحشرة قد
تكون مريضة، وتلك الورقة قد تكون مكسورة، ولكن ذلك لن يحول بين
المتأمل ورؤية الجمال الكامن فيهما.

لقد استطاع اليابانيون، تحقيق الاستتارة في شؤونهم اليومية، والتعبير
عنها بمباشرة تامة وموضوعية كاملة عبر فن الهايكو، وفنون الزن الأخرى،
خارج أسوار المعبد البوذي. يقول الفيلسوف الإنجليزي آلان واتس في كتابه
طريق الزن: «الزن هي رؤية الحقيقة مباشرة على هكذائيتها. أي رؤية العالم
كما هو ملموس».^(٣) والهكذائية، حسب مترجم الكتاب خالد الغنامي، «تشير
إلى العالم الذي نعيش فيه كما هو تماما، على ما هو عليه، عندما يكون شيئا
فعليا ملموسا، غير مختوم وغير مقسّم».^(٤) هذا يعني أن نحترف بالعالم ونقبله
هكذا بكل ما فيه من هفوات وعيوب ونقائص، دون أن نحاول تصنيفه،
والحكم عليه. أي أن نكون راضين عنه، ولطيفين معه.

(١) القشيري، ص ٣٣٨

(٢) الكلاباذي، ص ٧٣

(٣) واتس، ص ١٩٠

(٤) نفسه، ص ١٥

وإذا كان الرضا عند متصوف الزن يتحقق عبر الشك في الأشياء، والوقوف على حياد منها، وعدم التمسك برأي قاطع حيالها، فإن الرضا يتحقق عند المتصوف الإسلامي عبر شيء من اليقين والمعرفة. هذا ما يؤكد كتاب الغزالي كيمياء السعادة. ومع ذلك، فهو رضا يشي بالهايكو، ويعد به. يقول قاسم غني: «إن التفاؤل وانسباط الخاطر وانشراح الصدر وخلو القلب من الحرص والحسد وعلو همة العارفين وسمو طباعهم وحرية ضمائرهم الغالبة على كلام أكابرهم. كل هذه الصفات التي مر ذكرها، نشأت عن صفة الرضا.»^(١)

عرفنا إذن أن رضا المتصوف، هو قبول العالم بهكذائته، والفرح بالقليل، وبغير المكتمل، وممارسة شك الحياد تارة، وثقة اليقين تارة أخرى، من أجل الوصول إلى سعادة ما.

والآن، وقد بحثنا باستفاضة أبرز مقامات وأحوال التصوف الإسلامي المتقاطعة مع تصوف الزن، سنبحث في مقالة مستقلة، التجليات الممكنة لهذه المقامات والأحوال في تجربة كتابة الهايكو العربي.

(١) غني، ص ٣٤٤

الهايكو العربي متصوفا

حين ننظر إلى سمات التصوف الخمس الكبرى كما ذكرت في المقالة السابقة، ونحاول مطابقتها مع تجارب هكاة اليابان الخمسة الكبار، ربما نجد أن سانتوكا من بينهم هو الأكثر زهدا، وشيكي هو الأكثر تأملا، وإيسا هو الأكثر وجدا، وباشو هو الأكثر فناء، وبوسون هو الأكثر رضا وهكذا. لا شك أنهم جميعا يشتركون في جميع السمات بنسب متفاوتة، وتبقى لكل فرد منهم سمة غالبة عليه، تسمُّ هكاه باسمه.

يمكن للهايكو العربي أن يولد من رحم الزهد، متى ما شاء الهكاة العرب أن يتقشفوا من اللغة المرصعة بالبديع والبلاغة والمجاز، ومتى ما غلبوا الصمت على الكلام، فالزهد ليس في قلة تنوع الطعام على المائدة فقط، بل وفي قلة كميته أيضا. إن تقليل الكلمات، وتجريدها من زينة الاستعارة والكناية والتورية والجناس والقافية وهلم جرا، ليس بالأمر الهين، ولا بد لبلوغه من دربة وصبر، على طريقة الزهاد الأوائل. يقول بليث: «الهايكو فن زاهد، وزهد فنان»^(١) هذا الفن القائم على المبالغة في البساطة إلى درجة السذاجة، وعلى التقشف إلى درجة الفقر، هو فن متخفف من الدلالة، غير مبال بتعريف الأشياء؛ ولهذا فإن الهايكو يبدو لأول وهلة قصيدة مبتورة وغير

(1) Blyth, A History of Haiku, v1, p1

مكتملة، لأنها مشرعة على معنى غير محدد، للقارئ أن يتمها كيف ما شاء. قال النفري: «إذا تعرفت إليك بلا عبارة خاطبك الحجر والمدبر.»^(١) وسئل الجنيد البغدادي: «ما الزهد؟ فقال: خلو اليد من ملك الدنيا، وخلو القلب من الطمع.»^(٢) وإذا شئنا تحوير عبارة الجنيد، قلنا: إن زهد الهايكو هو خلو اللفظ من زخرف البديع، وخلو المعنى من آفة الدلالة.

ويمكن للهايكو العربي أن يولد مراقبا متأملا، متى ما استطعنا تقليد قطة النوري في تمام سكينتها وتيقظها لفأرة الزمن العابر. نحتاج، لكي نراقب الأشياء، إلى طمأنينة العقل والقلب، وخلوهما من شواغل الحياة، والعزلة هدية مقام الزهد لمقام التأمل. على المتأمل أن يكون صديق جوارحه، أن يدللها ويصغي إليها؛ لكي يجعلها تصغي إلى الكون من أجله، وعندها يمكن تحويل أي تجربة حسية عادية إلى نص هايكو نادر. يغلب على الهايكو أن يأتي بصيغة المضارع؛ لأنه توثيق للحظة الآنية، ويحسن بالهاكي المتأمل أحيانا، أن ينشد المفارقة بين شيئين محسوسين، وأن يحتفل بلامنتقية الأشياء. والتأمل مرادف لتجويد الكتابة وتقليب احتمالات الصياغة الممكنة للنص. يقول عضيمة: «الحذف، والإضافة، والتنقيح، وتغيير الكلمات، والتدريب، والتمرين، هي أشياء أساسية في الوصول إلى هايكو متقن وجميل.»^(٣) ليس الهايكو شعراً مرتجلا، بل يخضع للصقل والتشذيب. وإذا أردنا تعلم الإصغاء من الحيوانات، فليست قطة النوري، بأرهم حساسية من ذئب ذي الرمة:

(١) النفري، ص ٩١

(٢) غني، ص ٣٠١

(٣) عضيمة، ص ٢٠

يُخْبُ وَيَسْتَشِي وَإِنْ تَأَتْ نَبَأٌ عَلَى سَمْعِهِ يُنْصِتْ لَهَا تَمَّ يَمْثُلُ^(١)

وإذا اختار الهايكو العربي أن يكون ذا وجد وعاطفة، فعلى العاطفة أن تكون خفية ومُذابة، لا فجّة ومباشرة. الهايكو عاطفة تشعر بها ولا تراها، عاطفة معتقة في جرار الكلمات، ومتشيرة كالعطر في فضاء الصورة. لا بأس بقليل من الحزن، ولا غضاضة في شيء من السخرية، على أن لا يكون الحزن والسخرية لعبتين مكشوفتين، وإن كانت روح الهايكو أقرب إلى الفرح الخفيف، والسلام البهيج، منها إلى الحزن والكآبة. إنَّ وَجْدَ الهايكو وَجْدٌ ساذج وطفولي، ضبابي وغير فاقع. لا ينبغي للهاكي التشوق إلى الأثني، ولا البكاء من الألم، ولا التنديد بالحروب، ولا التطرق إلى أي جانب من جوانب المعاناة البشرية، فالهايكو ليس أدبا رومانسيا.

وبعد الزهد والتأمل والوجد، يمكن للهاكي العربي أن يجرب الفناء في الوجود والموجودات، والتخلي عن أناه المتضخمة. أن يجرب عدم الحديث بضمير المتكلم، وعدم إطلاق أحكام من قبيل: هذا جميل، وأنا حزين، فلا قيمة للآراء الشخصية في الهايكو، وهذا ما يسمى بالموضوعية. أن تكون موضوعيا، يعني أن تصوّر الموضوع دون تعليق، دون أن تقحم وجهة نظرك في المشهد. وإذا كانت الطبيعة هي المخرج السينمائي، فأنت مجرد مصور في الكواليس. إن اللجوء إلى الطبيعة، من أنجع وسائل الهايكو للفناء في فضاء الكون، باعتباره سباحة في المطلق وعودة إلى الجذور. والفناء يشجع الحدس، والتعبير عن الأشياء بأقل ما يمكن من وعي رياضي وواقعي. إن لحظة الهايكو إذن، هي لحظة نير فانا جمالية يتحد فيها الشاعر مع الطبيعة.

(١) ديوان ذي الرمة، ص ١٤٨٩

ولذلك فإن دهشة الهايكو ليست دهشة لغوية، بل دهشة نيرفانية تقوم على عمق التجربة الوجودية. هي لحظة اتحاد لا أناني مع الحياة.

وإذا بلغ الهايكو مرتبة الفناء، فلا بد له من الرضا، وهو انعدام الشعور بالسخط، أو التقزز. أن ترضى، يعني أن لا تطمع، ولا تجزع، وأن يلبسك الرضا من الداخل ومن الخارج. الرضا نوع من القناعة، وتقدير العيوب والأخطاء. على الهايكي أن يشحذ هكذائته، وأن يحتفل بالأشياء القليلة وغير المكتملة. أن يجرب الشك عبر التساؤل عن كينونة الأشياء تارة، واليقين، عبر توثيقها توثيقاً مجرداً تارة أخرى، دون أن يعترض على شيء. وإذا كان الرضا يقتضي الإخلاص والصدق وعدم المداينة والمراوغة، فإن الهايكو في صميمه، لا يحمل هما أخلاقياً، ولا يجهر بالدعوة إلى مكارم الأخلاق، وعلينا ألا نحمله فوق ما يحتمل.

كتب جمال مصطفى مقالا سماه مسبحة الهايكو^(١)، جمع فيه ثلاثاً وثلاثين خرزة، تشكل توجيهات عامة للهكاة المبتدئين، بالاستفادة من مقالات الشاعرة الأمريكية جين ريشهولد. وفي اختيار جمال مصطفى للمسبحة، إشارة ذكية إلى الهايكو بوصفه ممارسة صوفية. ولعلنا نختر من مسبحته بعض الخرزات نختم بها هذه المقالة:

- «الكلمة التي يومض بعدها ضوء الهايكو في مخيلة القارئ يجب أن تتأخر إلى نهاية السطر الثالث، إذ يكتمل الهايكو بها. فإذا جاءت بعدها كلمة، فهي زائدة بالتأكيد، ولا ضرورة لها.»

(١) جمال مصطفى، مسبحة الهايكو، الناقد العراقي، ٢٠١٨

- «تجنب اللغة المجازية والتشبيهات والزخارف الشعرية، فالزورق في الهايكو زورق حقيقي وليس (زورق ضوء)، والزهرة زهرة حقيقية وليست (زهرة الأمل)، وقس على ذلك.»
- «حاول أن يكون الهايكو الذي تكتبه سهلاً وبسيطاً من الخارج، ومنظوياً على معنى عميق تحت السطح.»
- «حاول أن تستعمل القليل القليل من حروف الجر والضمائر، وإذا استطعت حذفها كلياً فافعل، لأن الحذف يزيد من رشاقة الهايكو.»
- «تذكر دائماً أن الهايكو قصيدة من ذوات الفلقتين، وهذا يتطلب أن يكون هناك كسر في جريان السياق يحسه القارئ حين يقرأ الهايكو، بمعنى أن ينكسر التسلسل المنطقي والطبيعي لسياق التعبير، كأن هناك (فجوة - مسافة توتر) بين طرفي الهايكو.»
- «استخدم الفعل المضارع، أو ما يشير إلى الزمن الحاضر، أو الديمومة، فالمضارع يوحي بطراوة التجربة وأهميتها.»
- «الهايكو دائماً أريحي حتى وهو حزين، وبعض نماذجه ينطوي على فكاهة جميلة، وهذا نابع ليس من فلسفة مبدعيها الأوائل فقط كما يظن البعض، بل من كون الهايكو يعتمد على المفارقة.»

الفصل الثاني

مشكاة الطبيعة

رحلة العودة إلى الطبيعة

لنفترض، على سبيل الخيال، أن ابن قتيبة الدينوري كان معاصرا لذي الرمة، وأنهما التقيا في الكوفة ذات خريف، عند وقوع مطر الوسمي، فدعا ذو الرمة ابن قتيبة إلى نزهة برية في رمال الصَّمَّان، رفقة صيَّاد تميمي من بني عموته. وبينما جلس الثلاثة يتجاذبون أطراف الحديث، ويشربون لبن الإبل عند مجرى أحد السيول، أخذ السحاب يُبرق ويُرعد مؤذنا بمزيد من المطر. لا شك في أن وجه ذي الرمة الببدوي سيتهلل فرحا بانهما قطرات الماء على روحه المجذبة، في حين سيُهرع ابن قتيبة إلى أقرب شجرة ظليلة، خوفا من أن يفسد الماء أناقة ثيابه البغدادية، أو يُسيل مداد أوراقه التي أحضرها معه لتدوين الملاحظات. أما رفيقهما الصيَّاد فلن يحمل غير هم واحد، هو إيجاد حيلة لإشعال النار من حطب مبلل.

وبينما ذو الرمة يتغنى بالمطر، ويدعو لديار حبيبته مية بالسقيا، يدوّن ابن قتيبة النوء الذي وقع فيه ذلك المطر، وصِفَة السحاب الذي جاء به، ويجعل أبيات ذي الرمة، التي سمعها توا، شاهدا على ما كتب، ثم يسأل الصيَّاد عن أسجاع بعض الأنواء التي لا يعرفها. الآن، سيلتفت الجميع فجأة إلى ثور مَهَا نافر من المطر والرياح الباردة، ليربض تحت شجرة أرطى وحيدة فوق التل، محتميا بأغصانها المتدلية. حينها، سيهب الثلاثة لمراقبة هذا الوحش البري الهائل، كل واحد منهم بمنظور مختلف عن منظور صاحبيه.

فأما ابن قتيبة، فسيغمس ريشته في الدواة فوراً، ليصف سلوك ثور المها الخائف، وكيف يفحص بأظلافه جرثومة الشجرة ليوسع كناسه، وكيف يحول قرناه الطويلان دون تغلغله في مخبئه الصغير. سيدون ابن قتيبة كل شيء يمكنه أن يضيفه إلى مسودة كتابه الوحش، أو كتابه الأنواء. أما صديقنا الصياد، فسيشتهي ثور المها وجبة عشاء، وسيطلب من صاحبيه التزام الهدوء ريثما يحضر القوس والنبال. ولكن ذا الرمة الشاعر، لا يرى ثور المها فريسة ثقافية، أو مجرد قطعة لحم سانحة. سيحاول ذو الرمة تمجيد هذه المشهد الطبيعي الصرف، وربما تخليده في إحدى قصائده القادمة، هذا إذا لم ينه الصياد عن قتل الحيوان. أغلب الظن، أن ذا الرمة سينقذ الثور، ويعينه على الهرب، على ستة أنكيكو، نصير الحيوانات في ملحمة جلجامش.

يُفتن الهاكي بالكائن الطبيعي، لا بوصفه غنيمة استهلاكية، أو مادة علمية نادرة، بل لكونه تجلياً باهراً من تجليات الوجود الواحد. يلتفت إليه، ويأنس به، دون أن يسمح لأطماعه الشخصية ونوازعه الذاتية باقتحام هذا الحوار الدافئ. يتماهى الهاكي مع الكائن، ويتحد به، في سبيل تجربة جمالية صادقة، ولا أنانية، ويصفه وصفا عارياً من الآراء والتعليقات. هذا الهم الطبيعي النزيه، المجرد من نفعية الخسارة والربح، ومن موقف البشري المتسيد، هو الهم الذي ينشده الهايكو ويشجع عليه.

لم يكن ذو الرمة أول شاعر عربي يتخذ الطبيعة موضوعاً، ولكنه، ولا ريب، أول من اتخذها مذهباً شعرياً خالصاً يندّر له حياته. كان امرؤ القيس وضافاً طبيعياً لا يُشق له غبار، وقد برع الأعشى، والشمّاح، وأبو صخر الهذلي، والراعي النميري، وغيرهم في وصف الطبيعة العربية، ولكنهم لم

يلغوا استغراق ذي الرمة فيها، وإخلاصه النادر لها. يقول شوقي ضيف: «يصف ذو الرمة الصحراء لا وصف الشاعر الذي يشاهدها ويُعذَّبُ بها، ولكن وصف الشاعر الذي يندمج فيها ويفنى. والشعراء قبله كانوا يصفون الصحراء من الخارج، أما ذو الرمة فيصفها من الداخل.»^(١)

وقد خلف ذا الرمة في ديوان الشعر العربي، جمع غفير من شعراء الطبيعة، كأبي تمام والبحرتي وابن الرومي وابن المعتز والصنوبري، من العباسيين، وكابن خفاجة وابن الزقاق وابن زيدون من الأندلسيين، إلا أنهم لم يبلغوا شأوه، ولم يسدوا مكانه. لقد أفرط شعراء الطبيعة العباسيون في أنسنة الطبيعة، وإخضاعها لمشاعرهم المباشرة، بينما بالغ الأندلسيون في وصف الرياض والزهور، وكأن كل فصول السنة فصل واحد هو الربيع. إن تفوق ذي الرمة عليهم، يكمن في قدرته على احتواء الطبيعة احتواءً موضوعياً، غير مشروط، ولا انتقائي. تحضر الطبيعة عند ذي الرمة بكامل هكذائيتها، بجديها وربيعها، وحلوها ومرها، ومباهجها وأهوالها، وشتائها وقظها، دون أن يضع نفسه في مركزها، أو يجعلها فرعاً عن ذاته.

وحين تأثر الشعراء العرب بالمد الرومانسي في بدايات القرن العشرين، عادوا إلى الطبيعة من جديد، ولكن شعرهم لم يكن شعر طبيعة من أجل الطبيعة، بل اتخذوها ذريعة للتعبير عن آمالهم وآلامهم. لقد تمثل شعراء المهجر، والديوان، وأبولو، نظرة تشاؤمية حزينة للحياة، ورثوها عن جان جاك روسو، ولامارتين، ووردز وورث. وإذا كان الأندلسيون يميلون إلى تمثل فصل الربيع المبهج، فإن الرومانسيين، حسب محمد غنيمي هلال،

(١) شوقي ضيف، ص ٢٥٠

يفضلون فصل الخريف، «لأنه يتفق ونفوسهم الآسية. يتغنون به لأنه فصل الضباب والجليد، وفيه تتجرد الغصون من أوراقها، وتعصف الرياح بالأوراق الجافة، ويقف نبض الحياة في الأشجار.»^(١)

وإذا كان الشعراء العباسيون والأندلسيون قد قصرُوا علاقتهم بالطبيعة على مباهجها، وما تجود به خمائل الحداثق، وبرك القصور، من لذة مصطنعة تتناسب مع مجالس اللهو والطرب، فإن الرومانسيين، على النقيض، جعلوا الطبيعة متنفساً لهم من أوجاع الحياة المدنية، ومهرباً من خراب العالم. لقد شاء كلا الفريقين أن تكون الطبيعة امتداداً لمشاعر الإنسان الشخصية والعاطفية، لا العكس. ولكن الهايكو، حين ينشد الطبيعة، فإنه لا يتخذها ملاذاً عاطفياً، ولا يتعلق بها على سبيل نجاة. الهايكو ذوبان في الطبيعة، بصورة نيرفانية لا واعية، تخلو من الانحيازات العاطفية، وحبائل الأنسنة.

يتعثر بعض الهكاة المبتدئين، حين يحاولون أنسنة الطبيعة، وإسقاط تجلياتها على مطامحهم الذاتية، وميولهم الوجدانية. لا يراد للهايكو أن يكون غزواً بشرياً للطبيعة، بل غزواً طبيعياً للبشرية. كما يتعثر بعض الهكاة، حين يحاولون تثقيف الهايكو، وتحويله إلى حصنة في علوم الأحياء. وأنسنة الهايكو وذهنيتها، تهددان عفويته، وتقوضان شعريته. لن نقبض على الهايكو حين نذهب إليه مسلحين بالمجاهر وكتب الأحياء، ولن نفلح في خوض تجربة هايكو حقيقية، إذا نحن ألبسنا الهايكو ثيابنا وملامحنا وجعلناه يتكلم عبر الأنا الخاصة بنا.

(١) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر، ص ١٥٦

بوسعنا أن نجعل الإنسان فرعا عن الطبيعة، إذا لم نفكر في الطبيعة بوصفها فرعا عن الإنسان. حينها، يمكن للهايكو أن ينفذ إلى تفاصيل حياتنا اليومية وحتى المدنية؛ ليضمخها بعطر الطبيعة وبراءتها. إن الإنسان في تلقائيته، وتناغمه مع الطبيعة، وتأثره بها، جزء مهم منها، إلى أن تحدثه نفسه بعسفها وتدجينها والهيمنة عليها. بوسعنا أن نكون نحن من أشياء الطبيعة أيضا، إذا نحن لم نجعل الطبيعة شيئا من أشياءنا.

منذ اكتشاف الكائن البشري الزراعة، وهجر حياة الأدغال، نشأت بينه وبين الكون الفطري فجوة، ما برحت تتسع وتنمو. دجن البشري الطبيعة لصالحه، كما دجنها شعراء الطبيعة قبل ابتكار الهايكو. وقد بلغ الشرخ الفاصل بين بشر اليوم وطبيعتهم مبلغا عظيما، حتى إنهم فقدوا القدرة على التمييز بين الفصول الأربعة، أو المبالاة بالسلالات الطبيعية التي تنقرض يوما بعد آخر، أو إدراك الضرر الذي يخلقه السلوك البشري على مناخ كوكب الأرض وموارده.

يصف روب نيكسون هذا السلوك بالعنف البطيء.^(١) لقد تدهورت علاقة الإنسان ببيئته، حتى فقدت توازنها، ما أفرز أزمة بيئية مخيفة وغير مسبوق. وبهذا الشأن، يُعنى النقد البيئي، وهو حقل معرفي جديد، مهمته «تمثيل العلاقة بين البشر وغير البشر، من منظور القلق حول التأثير المدمر للبشرية على المحيط الإحيائي».^(٢) وحسب لورنس بويل، فإن هذه الأزمة

(١) انظر: النقد البيئي، تر نجاح الجيلي، شهر يار، ٢٠٢١، ص ١٧

(٢) نفسه، ص ٩

البيئية، هي في المقام الأول أزمة في تصور الإنسان للطبيعة ونظرتة إليها.^(١)
إن الكيفية التي تحضر بها الطبيعة في الأدب، تسهم في صناعة إدراكنا
للطبيعة، وتحدد شكل علاقتنا بها.

هل سنزعم، إذن، أن الهايكو، عبر احتفائه بهشاشة الطبيعة، وتكريس
حضورها في وعينا ولا وعينا، أدب بيئي قادر على إنقاذ كوكب الأرض؟ لا
شك في أن الهايكو، وإن لم يستطع إعادة إعمار هذا العالم، سيعيد، على
الأقل، إعمار تصورنا له.

(١) النقد البيئي، ص ١٠

القرينة الموسمية

عُرف الهايكو بأنه شعر الفصول الأربعة. وتقليدياً، انتمى كل بيت هايكو ياباني إلى موسم من مواسم السنة، محتفلاً به عبر قرينة لفظية ضمنية أو صريحة، تسمى في اليابانية كيغو. قد يوفر الهاكي الياباني على نفسه عناء الإشارة، فيذكر الخريف أو الربيع بالاسم، ولكنه غالباً يشير إلى ذلك الفصل إشارة، وسيوحي به إichu. قد يذكر الثلج بدلاً من الشتاء، وقد يذكر أزهار الكرز بدلاً من الربيع، وقد يذكر أوراق القيقب بدلاً من الخريف، وقد يذكر اليعسوب بدلاً من الصيف. كل هذه قرائن الموسمية، تواطأ مجتمع الهايكو الياباني، واتفق عليها وعلى علاقتها الحصرية بهذا الفصل أو ذاك، اتفاقاً نهائياً.

ولكن ما الذي يجعل المطر، مثلاً، قرينة يابانية لفصل الصيف دون غيره من الفصول؟ أليس عندهم مطر غير صيفي؟ بلى، ولكن المطر يكثر عندهم صيفاً، فتغلب عليه سمة الصيف، كما يكثر المطر عندنا في الوسمي، فتغلب عليه عندنا سمة الخريف. ويجعل اليابانيون القمر قرينة للخريف، وإن كانت سماؤهم مقمرة طوال العام، إلا أن الليل في الخريف يأكل من النهار، فتغرب الشمس قبل أن ينهي الفلاح الياباني عمله، فيتأخر في الحقل مستضيئاً بالقمر، ومستمتعاً به. وإذا شاء الهاكي الياباني أن ينسب المطر والقمر لغير فصليهما

المحددین، فعل ذلك عبر الإضافة، فقال مطر الربيع، أو قمر الشتاء، أما إذا ذكر المطر دون إضافة، فهو مطر الصيف، وإذا ذكر القمر حافيا، فهو قمر الخريف.

كانت القرائن الفصلية في بادئ الأمر محدودة تعد على أصابع اليد، وكثيرا ما كانت تتكرر. ثم ما لبث كل جيل من هكاة اليابان أن أضافوا قرائن جديدة، ما شكل حاجة ماسة إلى جمع هذه القرائن في معجم، يكون مرجعا للهكاة والقراء. وظهر أول سايجيكي ياباني يصنف القرائن الفصلية عام ١٦٣٦، وكان يضم قرابة ٦٥٠ قرينة، تعتمد على مناخ مدينة كويوتو، عاصمة اليابان القديمة.^(١) وقد صدر عام ١٩٨٣، تحت إشراف كينكيشي ياماموتو، سايجيكي اليابان الأعظم، وهو موسوعة تضم زهاء ١٦٠٠٠ قرينة.^(٢)

إن قيمة القرينة الفصلية تكمن في اقتصاد التعبير، من خلال الاختصار على الإيحاء بالموسم، لا التصريح به. وتساعد التقاويم الشعرية الهاكي على أن يشعر بحركة الفصول، وأن يتأثر بدورانها، كما تتأثر الفراشة وورقة الشجر. أن تدرك إحداثياتك الزمنية، يعني أن تفوح منك روائح الربيع، وتبدو عليه ألوان الخريف، ويتعرق ظهره في القيط، وترتعد فرائصك في الشتاء. تعيد القرائن الفصلية إذن، ترميم علاقتنا بالطبيعة، وإدراكنا للكون.

وقد يقسم الهكاة اليابانيون، لفرط حساسيتهم، كل فصل من الفصول الأربعة إلى ثلاثة أجزاء، بدايته ووسطه ونهايته، ويميزون كل جزء من أجزاء

(1) Yasuda, p210

(2) William J. Higginson, The Five Hundred Essential Japanese Season Words, 2005

السنة الاثني عشر بسماته الخاصة. قد تذهلنا بصيرة اليابانيين بطبيعتهم ودقتهم في رصد التغيرات الطفيفة التي تطرأ كل شهر خلال سنة شمسية واحدة، وتمنى لو كنا مثلهم على تماس وتواصل مع طبيعتنا، وعلى بصيرة بتبدل الفصول، ليس الفصول الاثني عشر، وإنما الفصول الأربعة على الأقل. قد نجور أحياناً، ونلقي باللائمة على بيئتنا العربية الصحراوية الجافة، ونتهمها بالفقر، ونصمها بأنها طبيعة أحادية ذات فصلين لا أكثر.

ولكن المفاجأة المدهشة تكون، حين نكتشف أن أسلافنا العرب، من أهل البوادي والأرياف، كانوا يجزّئون السنة الشمسية إلى ثمانية وعشرين جزءاً، متميزة في ما بينها بسمات دقيقة لا تتلکؤ بها الشفاه. وعليه، فإن دقة العرب في معرفة الفصول تتجاوز ضعفَي دقة اليابانيين، بثمانية وعشرين مقابل اثني عشر. لقد قرّن البدوي مواعيد تنقلاته في البادية، ومنها وإليها، ومواعيد طرق ونتاج وفصال إبله، بطلوع النجوم وسقوطها، كما قرّن الريفي بذلك مواسم الزراعة والحصاد، ومواعيد غرس النخل، وتسميدها، وتأثيرها، وتنظيفها، واخترافها، وصرامها. كانت صفحة السماء بالنسبة للعربي تقويماً سنوياً دقيقاً لا يخطئ الحساب.

لقد عرف العرب النجوم منذ وجدوا، ومعرفتهم بها لم تكن معرفة نافلة، بل معرفة حياة أو موت. وكان انبهارهم بها، قد سهّل على المنجمين والعرافين أسطرة النجوم، حتى إنهم كانوا قبل الإسلام، ينسبون إليها أحوال الخصب والجذب، والإمطار والإخلاف، ولاقح الرياح وحائلها. قال ابن قتيبة: «وكانت العرب تقول لا بد لكل كوكب من مطر أو ريح أو برد أو حر، فينسبون ذلك إلى النجم. وإذا

مضت مدة النوء، ولم يكن فيها مطر، قيل خوى نجم كذا أو أخوى.»^(١)

ولكن النجوم لم تقترن عندهم بتقلب الزمن فحسب، بل كانت فوق ذلك دليلا وهاديا. قال الراعي النميري:

لا يتخذن إذا علَوْنَ مفازةً إلا بياضَ الفرقدين دليلا^(٢)

وقد جعل الأقدمون كل اعتمادهم في معرفة الجهات، وتحديد المواقع أثناء السفر، على بوصلة النجوم، وتلك والله بوصلة لا تتعطل ولا تضيع، كان الرجل يحملها معه في البر والبحر، وينجو بها من أهوال الماء وأهوال اليابسة على حد سواء. وكان أهل البادية يتسقطون بالنجوم زمان المطر ومكانه، كما كان أهل الحاضرة يعرفون بها طرق قوافلهم للتجارة والحج. وكانت القبلة تُعرف بالنجوم، كما كان يُعرف بها وقت الوباء السنوي في الناس وفي الدواب.

يُسمى النجم الناهض من الأفق الشرقي بعد الفجر، طالعا، ويسمى رقيه الساقط في الأفق الغربي، نائيا. ويطلع كل ثلاثة عشر يوما نجم من المشرق بعد الفجر، لينوء رقيه في الغرب. قال المرزوقي: «ورقيب كل منزل المنزل الخامس عشر، ومعنى الرقيب: الذي في غروبه طلوع الآخر، وهو مأخوذ من المراقبة.»^(٣) وقال جميل بثينة:

أحقا عباد الله أن لستُ لاقيا بثينة أو يلقي الثريا رقيبها؟^(٤)

والمعنى أنه لن يلقاها أبدا، لأنه يستحيل على النجم أن يلقي رقيه.

(١) ابن قتيبة، الأنواء في مواسم العرب، ص ١١

(٢) ديوان الراعي النميري، تح واضح الصمد، دار الجبل، ١٩٩٥، ص ٢٠٠

(٣) أبو علي المرزوقي، كتاب الأزمنة والأمكنة، دار الكتب العلمية، ١٩٩٦، ص ١٦٤

(٤) ديوان جميل شاعر الحب العذري، تح حسين نصار، دار مصر للطباعة، ص ٣٢

ولم يكن العرب يقسمون عامهم إلى فصول أربعة، بل درجوا على تقسيمها وفقا لطوالع وأنواء النجوم الثمانية والعشرين، وكانوا يقرنون الرياح بالطوالع، والأمطار بالأنواء. وأشهر هذه النجوم الثمانية والعشرين نجم الثريا، الذي يدخل بطلوعه فصل القيظ، ويدخل بنوئه فصل الشتاء. وبطلوع نجم الجبهة يدخل فصل الخريف، ويدخل بنوئه فصل الربيع. وإننا إذ نتعمد تجنب لفظة الصيف، فذلك لأنها محل التباس. كان العرب قديما يسمون الربيع صيفا، والصيف قيظا، والخريف ربيعا أول. وبذلك يكون الشتاء هو الفصل الوحيد الذي لم يغير اسمه. وقد آثرنا الالتزام بالأسماء التي لا لبس فيها، فالربيع عندنا هو الذي يعقب الشتاء، ويعقبه القيظ، فالخريف.

لقد أحسن العرب توثيق هذه العلاقة الثلاثية بين النجم والإنسان والطبيعة، عبر أسجاع قصيرة سرعان ما كانت تعلق في الذاكرة، ومثالها: «إذا طلع سعد السعود، نضر العود، ولانت الجلود، وذاب كل مجمود، وكره الناس في الشمس القعود.» وقد غني ابن قتيبة بجمع وشرح هذه الأسجاع في كتابه الأنواء في مواسم العرب، كما فعل المرزوقي في كتابه الأزمنة والأمكنة، وابن سيده في كتابه المخصص^(١). إن عملية إعادة بناء تقويمنا الشعري العربي، ستعتمد في جوهرها على علاقة الإنسان العربي بطبيعته، من خلال معرفته بالنجوم، وأسجاعها الماثورة، وشروح مؤلفي هذه الكتب الثلاثة، وعلى ما يقع في مسامعنا من ماثورات شعبية شفوية.

تسمى السماء جربة النجوم. وفي هذه الجربة من النجوم ما لا يُعد ولا يُحصى، ولسنا معنيين بطوالع كل النجوم وأنوائها، إنما نحن معنيون بالنجوم

(١) ابن سيده، المخصص، ٢٠١٢

الثمانية والعشرين، التي تسمى نجوم الأخذ، أو المنازل، لأن القمر ينزل عند واحدة منها كل ليلة، وتنزل الشمس في منزلة منها كل ثلاثة عشر يوما. ومن النجوم المشهورة، التي لا تُعد من منازل الشمس والقمر، سهيل، والشعريان، وهي أجرام يمانية جنوبية، والفرقدان، وبنات نعش الصغرى والكبرى، وهي أجرام شامية شمالية. قال الشاعر يهجو قوما:

أولئك معشرُ كبنات نعشٍ خوالفَ لا تنوءُ مع النجوم^(١)
يريد أنها لا تقدم ولا تؤخر شيئا.

ولم تكن العناية بالنجوم حكرا على العرب الأوائل، فما زال الموروث الشفهي يعج بأسرار النجوم، وقرائنها الفصلية، وأسجاعها، وأشعارها. ومن أبرز من عُني بالنجوم من العرب الأواخر، الشاعران راشد الخلاوي ومحمد القاضي، وقد شرح خالد العجاجي مآثوراتهما في كتابين رصينين يستحقان النظر.^(٢) والدراية بالنجوم، وتدبرها، وتعقبها في كل غداة وعشي وسحر، صورة من أبلغ صور التأمل والمراقبة التي يتقنها الإنسان العربي، والتي يمكن اليوم إعادة استثمارها أدبيا وروحيا. قال النفري: «أوقفني وقال لي: من أنت ومن أنا؟ فرأيت الشمس والقمر والنجوم وجميع الأنوار.»^(٣)

ومما رواه الجاحظ في الحيوان: «سئلت أعرابيةً فقيل لها: أتعرفين النجوم؟ قالت: سبحان الله، أما أعرف أشباحا وقوفا عليّ كل ليلة؟ وقال

(١) ابن قتيبة، ص ١٥١

(٢) انظر: خالد العجاجي، شرح قصيدة محمد العبدالله القاضي في الأنواء والنجوم، ٢٠١٤،

ومآثورات راشد الخلاوي الفلكية، ٢٠١٨

(٣) النفري، ص ٧٣

اليقطري: وصف أعرابي لبعض أهل الحاضرة نجوم الأنواء، ونجوم الاهتداء، ونجوم ساعات الليل، والسعود والنحوس، فقال قائل لشيخ عبادي كان حاضرا: أما ترى هذا الأعرابي يعرف من النجوم ما لا نعرف؟ قال: ويل أمك، من لا يعرف أجذاع بيته؟ قال: وقلت لشيخ من الأعراب قد خرف، وكان من دهاتهم: إني لا أراك عارفا بالنجوم. قال أما إنها لو كانت أكثر لكنت بشأنها أبصر، ولو كانت أقل، كنت لها أذكر.^(١)

وقد اعتمدت في تصنيف أول تقويم شعري عربي^(٢) يُعنى بالقرائن الفصلية للهايكو، على ماثورات علم الأنواء العربي، وعلى إدراك الإنسان العربي لحركة الفصول، وأثر دورانها على المناخ والبشر والحيوان والنبات. أعانني على ذلك، ديوان ذي الرمة الزاخر بالقرائن الفصلية، والذي يكثر استشهدا كتب الأنواء العربية به. وبناء على ذلك، سيكون المدى الجغرافي لتقويمنا الشعري، هو المدى الجغرافي لديوان ذي الرمة، متمثلا في جزيرة العرب، وبلاد الهلال الخصيب.

(١) الجاحظ، الحيوان ج ٦ ص ٣١

(٢) انظر: الباب الرابع من هذا الكتاب.

الفصل الثالث

زجاجة الإيقاع

الآهة والأغنية

حين يطرق الفحل في الشتاء ناقته المفضلة، فإنما ينال منها غايته وفق هزة وإيقاع. وحين تُرضع الناقة الأُم في الربيع فصيلها، فإنما يلتقط حليب أخلافها بترشف وإيقاع. وفي القيظ، تردُّ الإبل الخوامس الماء كل أربعة أيام، والسوابع كل ستة أيام، وفي ذلك التردد بين الري والظما إيقاع. أما في الخريف، حين تبدى العرب، فتنتظم الإبل في سيرها إلى المرعى، انتظاماً إيقاعياً يعجب الشعراء ويطربهم.

وثمة في تبدل تلك الفصول الأربعة إيقاع، كما في تقلب الليل والنهار، وإبدار القمر وسراره، وطلوع النجوم وسقوطها، وتفتح الأزهار وذبولها. ثمة إيقاع في رفة النحلة، وفي وقع المطر، وإثمار الشجر، وإفراخ الطيور، وهجرتها. في النوم واليقظة إيقاع، كما في الحياة والموت، وفتح العين وإغلاقها، وخفقان القلب، وبلع الريق، وتنفس الرئتين. وحسب الحكمة اليابانية، فإن كل شهيق وكل زفير، نوتة في أوركسترا الكون.

إن التنفس البطيء والعميق من أهم ممارسات المتأملين من أهل الزن، حتى إنهم ليصفونه بركوب التنين. لأنك حين تتحكم بأنفاسك، فإنك لا تروّض جماح نفسك فحسب، بل وتوشك أن تقبض بإصغائك على إيقاع الطبيعة. إنك تنجح في تهدئة مخاوفك، وتحييد نوازعك العاطفية، وإخماد

نزواتك البشرية، حين تمسك جيدا بزمام أنفاسك، فتكاد تطفو في هواء العالم من فرط الخفة.

يحاول الهايكو إعادة صياغة التنفس البشري، بما يسمح بالقبض على موسيقى الكون، والانخراط فيها، فالإيقاع هو الرئة التي تنفس هواء الزن، ممزوجا بعطر الطبيعة. ولكن ما الذي يجعل الهايكو الياباني موقعا بسبعة عشر مقطعا صوتيا لا أقل ولا أكثر؟ لم بالتحديد هذا العدد الأولي العنيد، الذي لا يقبل القسمة إلا على نفسه؟ هل يتبرك الهكاة اليابانيون بالرقم ١٧؟ أم أنه مجرد خيار اعتباطي درجوا عليه؟

حسب الباحث الياباني/ الأمريكي كينيث ياسودا، فإن سبعة عشر مقطعا صوتيا هو بالضبط ما يمكننا قوله في نفس واحد^(١)، ولذلك جاء الهايكو بمقاس إطلاق نفس واحد من الهواء النقي. الهايكو إذن زفرة واحدة، تشبه في طولها ومعناها زفرة المتأوه من المتعة، أو التعب، أو الأسى، أو الدهشة. يالها من فكرة شعرية ناجعة، سابحة في فضاء الطبيعة، وموغة في التصوف. أن تهكو، يعني أن تتهد قصيدة كاملة في زفرة واحدة لا أقل ولا أكثر.

هذا الاختزال اللافت، والذي يجعل الهايكو أقصر لون أدبي في العالم، يعلمنا، حسب آلان واتس، «واحدة من أهم فضائل الفن على الإطلاق، وهي فضيلة أن تعرف متى تتوقف، وأنه قد قيل ما يكفي. المس واذهب. ذلك هو الفن بأكمله.»^(٢)

(1) See: Yasuda, p40-42

(2) Alan Watts, Haiku, 1960

جاء في عمدة ابن رشيق، أن مضر بن نزار، والذي كان حسن الصوت، قد سقط يوماً عن بعيره فانكسرت يده، فجعل يصرخ متأوهاً: يا يداه يا يداه، فطربت لصوته الإبل وجدّت في سيرها.^(١) تطورت آهة مضر بن نزار تلك إلى ما يعرف بالحداء، الذي أفرز الرجز، أول بحور الشعر العربي. وقال ذو الرمة:

أحبُّ المكانَ القفر من أجلِ أنِّي به أتغنّى باسمها غيرَ مُعْجِمٍ^(٢)

لقد نجح العربي القديم في تحويل الآهة إلى أغنية. فهل يستطيع عربي اليوم أن يعيد الأغنية إلى آهة، كما كانت في البدء؟ هل يمكن الشاعر العربي المعاصر، ولو لمرة، أن يجرد قصيدته من غنائيتها المفرطة، واصطخبها العاطفي، وديوية أغراضها، ليحاول أن يهكو فحسب؟

ولكنّ الكلام والأغنية بدأ معاً حسب جان جاك روسو.^(٣) ثمة سحر في الغناء، لم يجرؤ كبار شعراء التاريخ على تجاوزه. الشعر بلا موسيقى شعر أعزل، لا يأمن نواثب السمع، وصروف الذاكرة. كان طاغور شاعراً إيقاعياً، كما كان شكسبير، والمتنبي، وأودن، وفروست، وبرودسكي، والجواهري، والسياب، ودنقل، ودرويش، والشبيبي، وجاسم الصحيح. الموسيقى توأم التنفّس من حيث الإيقاع، ونقيضه من حيث الأثر. الغناء تخدير، بينما التنفّس يقظة. لم يكن باشو مغنياً بقدر ما كان متنفّساً. كان شعره موزوناً، نعم، لكنه وزنٌ وخذته النفسُ لا القافية. الهايكو إذن، شعر واقع بين تنهّد المغنّي، وغناء المتنهد.

(١) انظر: ابن رشيق، ص ٣١٤

(٢) ديوان ذي الرمة، ص ١١٧٢

(٣) انظر: فوزي كريم، الموسيقى والشعر، دار نون، ٢٠١٥، ص ٢٦

حين نكتب الهايكو العربي دون أن نتنفسه، فإننا نخسر شطرا عظيما من قيمته، وخصوصية تجربته الإيقاعية الأصلية. لم تنجح محاولة ياسودا في التنظير للهايكو الإنجليزي الموزون، لأن العروض الإنجليزي لا يتوافق مع نظيره الياباني، ما أنتج هكاء إنجليزيا مفرط الطول. كما أن ياسودا قد اعتسف القافية اعتسافاً، رغبة منه في توظيف مزيد من أدوات اللغة المضيفة، ما أثقل مقترحه الطموح بما لا تحتمله خفة الهايكو.

ولكن ماذا عن بحور الخليل بن أحمد؟ هل بوسعها استضافة الإيقاع التنفسي بما يجعل آهة الهايكو العربي امتدادا لغنائية القصيدة العربية، أو عودة بها إلى آهة مضر بن نزار؟ إن التجربة خير برهان، وهذا ما سنحاول أن نبرهن على جدواه من خلال إعمال التجربة. ولكي نصف التجربة وتنصفنا، لا بد من الالتزام بجملة من الضوابط.

أولا، سنلتزم ما أمكن بالهايكو غير المقفى، لأن القافية عنصر بدعي، دخيل على الهايكو، فالهايكو في أصله الياباني شعر غير مقفى. القافية زينة وزخرف، كالمجاز تماما، لا ينبغي للهايكو الزاهد المتقشف أن يتحلى بها. ومثل من يُقفي هكاء متعمدا، كمثل من يتعمد الإفطار في نهار رمضان. ولكن لا بأس بالقافية الساهية، التي تجيء عفواً، ما لم تؤد إلى ضعف في التجربة الجمالية والروحية.

ثانيا، سنلتزم أثناء تجريب البحور الشعرية، وإعادة هيكلتها، بما لا يزيد عن ثمانية عشر مقطعا صوتيا، وما لا يقل عن ستة عشر مقطعا صوتيا، وهذا المدى الصوتي المرن ليس بدعا. قال شيكي: «لو دققنا في الهايكو الأقدم،

سنجد أمثلة على وجود ستة عشر مقطعا وثمانية عشر مقطعا.^(١) فهذه المرونة الضئيلة والمعقولة، ستجعل من الممكن استيعاب جميع بحور الخليل، بينما ستقتصر التجربة على خمسة بحور فقط، لو تم الالتزام بسبعة عشر مقطعا صوتيا بالتحديد.

ثالثا، سنلتزم بكتابة الهايكو على ثلاثة أسطر، ولن نلتزم بتوزيع ٥-٧-٥ الياباني للمقاطع الصوتية، وبدلا من ذلك، سنُعنى بالتقطيع العروضي وفق تفاعيل كل بحر. وجدير بالذكر أن ظاهرة التدوير بين الأسطر كانت شائعة بين الهكاة اليابانيين، ما يشجعنا على خوض تجربة التدوير بين شطري البيت الواحد دون تحفظ.

رابعا، سنعتمد في حساب المقاطع الصوتية على حساب عدد الحركات، لأن عدد الحركات في اللغة العربية يساوي عدد المقاطع الصوتية دائما. هذا من شأنه أن يسهل على القارئ حساب طول النفس، دون أن يكون على معرفة بالغة بالتقطيع العروضي. وسأقوم من أجل التيسير على الهكاة الهواة، بتدارك بحر سابع عشر، يقبل الهايكو المتشور بلا تفاعيل ولا تقطيع عروضي، وسأسميه الهايكو المُرسَل.

من المحزن، حين يحاول الشعراء العرب محاكاة شكل شعري موزون كالهايكو، أن يكتبوه نثرا، بحجة أن الهكاة الغربيين سبقوهم إلى ذلك، أو بذريعة عجز موسيقى الشعر العربي عن استضافة الهايكو الموزون. لا يمكننا، بالنظر إلى الترسانة الإيقاعية العربية، والتي تُعدّ من أقوى وأنجع الأنظمة

(1) Yasuda, p45

الشعرية في اللغات كلها، أن نثهم موسيقانا الشعرية بالعجز، بقدر ما يمكننا أن نعتزف بكسلنا عن المحاولة والتجريب.

في كتابه الموسيقي والشعر، يعدّ فوزي كريم الإيقاع فضيلة شعرية، وينتقد موقف الشاعر العربي المعاصر من الإيقاع: «و حين حاصرت أفكار ما بعد الحداثة، وجد نفسه يتخبط في محاولة استجابة، ولو شكلية، لروح العصر، من أجل تحقيق إيقاع جديد، غافلاً أو متغافلاً، حقيقة أنه يحاول ذلك دون درية أذن، ودون روح موسيقية في داخله. لذلك بدت محاولته مثيرة للراء، واكتفى بالتسميات فتوهم إيقاعاً لا تدركه الأذن، وسماه الإيقاع الداخلي. واختلق لقصيدته تسميات لا حصر لها، ونسف الجسور بينه وبين الأوزان، دون أن يدرك المعنى الرمزي لعمله هذا. فهو بهذا إنما نسف، بفعل اليأس، الجسور بينه وبين درية الأذن، والروح الموسيقية إلى الأبد.»^(١)

وقد كرس ريسان الخزعلي كتابه الهايكو السومري، الصادر عام ٢٠١٤، للمقاربة بين شعر الهايكو وشعر الدارمي العراقي.^(٢) والدارمي العراقي، وإن كان قصيدة بيت واحد، تكاد تطابق الهايكو في طولها الإيقاعي بـ ١٨ مقطعاً صوتياً، إلا أنها قصيدة مشحونة بعاطفة الحب، ومشاعر الحزن، متفجرة بالذاتية، على النقيض من موضوعية الهايكو، وفراغه الوجداني. ولكن هذه المقاربة الذكية بين الهايكو والدارمي، تفتح الباب على مصراعيه لتجريب كتابة الهايكو الشعبي، سواء على إيقاع الدارمي، أو سواء.

(١) فوزي كريم، ص ١٦

(٢) انظر: ريسان الخزعلي، الهايكو السومري، دار ميزوبوتاميا، ٢٠١٤

أما محمود الرجبى، فقد اقترح عام ٢٠١٥، كتابة الهايكو العربي الموزون على نمط شعر التفعيلة الحر، إلا أنه اكتفى بطرح الفكرة العامة، ولم يشبعها دراسة وتطبيقاً، ولم يجعل لها معايير محددة تنظمها. وقد مثل الرجبى على فكرته بالمثال التالي^(١):

الإبداع ماء يجري كي يتجدد
لا يأخذ شكلاً أو جسداً
حتى يتجمد

وهذا الهايكو المنظوم المقفى طويل جداً، بـ ٢٩ مقطعاً صوتياً، ولا يمكن قراءته في نفس واحد أبداً، فضلاً عن قصدية النص، ولغته التعليمية، التي تبتعد به عن روح الهايكو تماماً. لم يحدد الرجبى طولاً معيناً للهايكو الموزون، ولم يقرن إيقاعه بإيقاع التنفس، ولم يجزّب البحور الممزوجة ذات التفعيلتين وأكثر، وهذا مما سأقوم بطرحه، وتحليله، واختبار جدواه، في المقال التالي.

(١) انظر: محمود الرجبى، وجهة نظر في قصيدة الهايكو العربي، ٢٠١٥، ص ١٥-١٧

الإيقاع التنفسي

يقوم عروض الهايكو العربي على فكرة الإيقاع التنفسي، ذي الآهة الواحدة، أسوة بالهايكو الياباني، الذي يمارس التنفس على طريقة الزن. ولو أردنا أن نكتب هايكو البركة القديمة لباشو كما يُنطق باليابانية، فإننا سنكتبه هكذا:

فورو إيكى يا
كاوازو تويكومو
ميزو نو أوتو

نلاحظ أن كل حرف من الحروف المتحركة السبعة عشر، يتبعه حرف مد ساكن. يستحيل في اللغة اليابانية أن يلتقي متحركان، كما يستحيل في العربية أن يلتقي ساكنان. وفي العروض العربي نسمي كل متحرك مشفوع بساكن سبباً خفيفاً. أما الغرب، فيسمونه صوتاً مزدوجاً، ويسمون المتحرك الذي لا يشفعه ساكن صوتاً مفرداً.^(١) وقد يلتقي في العربية المتحركان والثلاثة والأربعة، دون أن يتخللها ساكن. فهل لنا أن نوفق بين عروض ياباني كل أصواته مزدوجة، وعروض عربي يجمع بين الصوتين المفرد والمزدوج؟

(١) انظر: مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي، ص ١٣

إنما يضيف اليابانيون حروف المد دائما، لأنها تقوم عندهم مقام الحركات عندنا، فلا تجد لديهم أصواتا مفردة. وعند مقارنة العروض العربي بنظيره الياباني، فلا بد من المساواة بين طول الصوت المزدوج والصوت المفرد، فكلاهما يحتوي على حركة واحدة، ويمكن إهمال السواكن عند إحصاء الأصوات تجاوزا، وإن كانت السواكن ذات أهمية بالغة في التقطيع العروضي، لأن بحور الشعر العربي إنما تتعدد بتعدد توزيع السواكن بين المتحركات.

يمكن للهايكو العربي، أن يُفيد من فضائل الإيقاع الشعرية، وأطروحة العروض التنفسي هذه، ليس فقط من أجل ضبط الطول المتري للنص، بل ومن أجل تحقيق خاصيتي البتر والقطع أيضا. فأما البتر، فهو شعورك بأن القصيدة قد انتهت قبل أوانها. وهذه النهاية المبكرة، والمفتوحة، يدعمها العروض التنفسي، بأجلى صورة في بحوره السبعة غير المعزوجة، وهي هايكو الطويل، والمديد، والبسيط، والخفيف، والوافر، والمنسرح، والسريع، لأن النص على هذه البحور سينتهي قبل استنفاد تفاعيل البيت الواحد، تاركا أذن المتلقي، معلقة، تترقب تمة البيت، أو اكتمال الإيقاع الخليلي. هذا الشعور الطازج بانبتار النص، سمة توترية أصيلة في الهايكو، تُشرك المتلقي في الكتابة، وتدعوه إلى إتمام النص بنفسه.

أما القطع، فيسميه اليابانيون كيريجي، وهو علامة ترقيم منطوقة، ينتهي بها أحد أسطر الهايكو الثلاثة، وتوجد في اللغة اليابانية حصرا، ولا نظير لها في العربية ولا الإنجليزية، ومثالها كلمة (يا) التي ينتهي بها السطر الأول من هايكو البركة القديمة آنف الذكر. إن هدف هذا القطع هو توفير الدعم الهيكلي، أو التناظري للنص، فالهايكو، مثل بيت الشعر العربي، نص ذو

شطرين، أو ذوفلقتين، كونه كثيرا ما يقوم على تقنية المفارقة بين عنصرين، أو تقنية التمهيد والصدمة.

وقد استعاض هكاة الإنجليزية عن الكلمة القاطعة، بعلامات الترقيم المكتوبة، ولكننا لسنا مضطرين مثلهم إلى ذلك؛ لأن العروض العربي يتمتع بسمة القطع الإيقاعي، المتمثل في السكتة الفاصلة بين شطري البيت الخليلي الواحد. ويأتي القطع الإيقاعي في بحور الهايكو السبعة غير المجزوءة، قريبا من نهاية النص، في حين ينشطر النص إلى جزأين متساويين في بحور الهايكو التسعة المتبقية، ما يمنح الهاكي تنوعا مريحا في خياراته الإيقاعية.

ليست الغاية من العروض التنفسي، المستوحى من بحور الفراهيدي، تعسير كتابة الهايكو العربي، وتعقيدها. يعرف الشاعر الخبير، أن الكتابة داخل إطار محدد ومرسوم، أسهل بكثير من الكتابة في الهواء دون أطر. ذلك لأن حدود الإطار ستكفيه مؤونة التفكير في شكل النص أثناء الكتابة، وستسمح له بالانشغال بالمحتوى الشعري فحسب. من شأن تنظيم الهايكو، أن يريح الهكاة العرب، ويفرّغهم لخوض تجربة شعرية مطمئنة، حين يتكثون على بحرٍ معين، سبق لهم أن أتقنوه وتمرنوا عليه في نصوصهم الغنائية.

وليس بوسعي، على عتبات هذه المغامرة العروضية الجديدة، إلا أن أتمثل قول نازك الملائكة هذا، مع استبدال مصطلح (الشعر الحر) بـ (الهايكو العربي): «دعوتنا إلى العودة إلى علم العروض، ونفض الغبار عنه من أعماق المكتبة العربية، لا ترمي إلى تقييم (الشعر الحر) وتقويمه فحسب، وإنما نقصد بها أيضا إلى أن نجد (للشعر الحر) أصولا أرسخ تشده إلى الشعر العربي القديم وتضعه في مكانه من سلم التطور.»^(١)

(١) نازك الملائكة، ص ٧٢

إن أمثلة هذا الفصل التطبيقية، هي نصوص كتبها ضمن مشروع مهاكاة ذي الرمة، المائل في الباب الثالث من هذا الكتاب، والذي يحوي مئة هايكو، متنوعة البحور، من شأنها أن تساعد القارئ على التقاط واستيعاب الإيقاع التنفسي بجميع أشكاله المتاحة.

١. هايكو الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن)

يحتوي البحر الطويل على ثمانية وعشرين صوتًا موزعة في ثماني تفاعيل:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فلذا أردنا الاكتفاء بـ ١٧ صوتًا، فعلينا أن نتوقف عند التفعيلة الخامسة منه. وهايكو الطويل بحر هكاء وافٍ دائمًا، فلا يمكن أن يزيد أو ينقص عن ١٧ صوتًا. ومثاله:

صحا بين وقع الخُفِّ والخُفِّ
راكبٌ
وأغفى

صَحَائِدْ	نَ وَفَعِ لُخْفْ	فِ وَلُخْفْ	فِ رَأَكِبُنْ	وَأَغْفَى
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن
٣	٤	٣	٤	٣

وتفعيلتا الطويل يدخلهما القبض، وهو حذف الخامس الساكن، فتصير فعولن (فعولٌ) ومفاعلين (مفاعِلن)، ولا يؤثر ذلك على الميزان الصوتي، لأن المحذوف حرف ساكن.

٥٢. هايكو المديد (فاعلاتن فاعلن فعِلن فاعلاتن فاعِلن)

ويحتوي البحر المديد المعتلّ على عشرين صوتاً موزعة في ثماني تفاعيل:

فاعلاتن فاعِلن فعِلن فاعلاتن فاعِلن فعِلن

فحين نتوقف عند التفعيلة الخامسة منه، يكون لدينا ١٧ صوتاً. وهايكو المديد بحر هُكاء وافٍ دائماً، فلا يمكن أن يزيد أو ينقص عن ١٧ صوتاً إذا كانت عروضه معتلة. ومثاله:

ليس حناء الأناملِ

بَلْ

لعقّةٌ من شوكولا

لَيْسَ حِنْنًا	ءُ لَأَنَّا	مِلْ بَلْ	لَعَقْتُ مِنْ	شُوكُلًا
فاعلاتن	فاعِلن	فعِلن	فاعلاتن	فاعِلن
٤	٣	٣	٤	٣

وتفاعيل المديد يدخلها الخبن، وهو حذف الثاني الساكن، فتصير فاعلاتن (فاعلاتن)، وتصير فاعلن (فعلن). ولا يؤثر ذلك في الميزان الصوتي، لأن المحذوف حرف ساكن.

٣. هايكو البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن)

ويحتوي البحر البسيط على ثمانية وعشرين صوتاً موزعة في ثماني تفاعيل:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعل

فحين نتوقف عند التفعيلة الخامسة منه، يكون لدينا ١٨ صوتاً. وهايكو البسيط بحر هُكَّاء مزيد دائم، فلا يمكن أن ينقص عن ١٨ صوتاً مهما دخل عليه من زحافات. ومثاله:

قُرْطٌ لَعُوبٌ
وَقُرْطٌ لَا تَحْزُكُهُ
رِيحُ الصَّبَا

قُرْطُنْ لَعُونُ	بُنْ وَقَزْ	طُنْ لَا تَحْزُ	رِكْهُوْ	رِيحُ ضَصْبَا
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن
٤	٣	٤	٣	٤

وتفعليلتا البسيط يدخلهما الخبن، وهو حذف الثاني الساكن، فتصير
مستفعلن (مفاعِلن)، وفاعِلن (فَعِلن)، ويدخل مستفعلن الطي، وهو حذف
الرابع الساكن، فتصير (مفتعلن)، ولا يؤثر ذلك على الميزان الصوتي، لأن
المحذوف في الحالين حرف ساكن.

٤. هايكو المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن)

يحتوي البحر المتقارب على أربعة وعشرين صوتًا موزعة في ثماني
تفاعيل:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

فحين نتوقف عند التفعيلة السادسة منه، يكون لدينا ١٨ صوتًا. ومثاله:

سهيلٌ تجلّى
وثر المها
في الرمال اضمحلّا

سُهَيْلُنْ	تَجَلَّلْنِي	وَثُرُ زُ	مَهَا فِ زُ	رِمَالِ ضُ	مَحَلَّلَا
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن
٣	٣	٣	٣	٣	٣

هذا إذا كان هايكو المتقارب صحيحًا، أما إذا كان مقصورًا (ضربه
فعولن) أو محذوفًا (ضربه فعُو) فإنه يصبح وافيًا بـ ١٧ صوتًا.

وتفعيلة المتقارب يدخلها القبض، وهي حذف الخامس الساكن، فتصير فعولن (فعول)، ولا يؤثر ذلك على الميزان الصوتي، لأن المحذوف حرف ساكن.

٥. هايكو الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

لمجزوء الرمل ١٦ صوتا. وهايكو مجزوء الرمل منقوص دائما، فلا يمكن أن يزيد عن ١٦ صوتا، ولا ينقص عن ذلك مهما دخل عليه من زحافات، وسنسميه هايكو الرمل تسهيلا. ومثاله:

بين أسناني رملٌ
كماةٌ

كان عشائي

بَيْنَ أَسْنَانٍ	نِي رَمْلُنْ	كَمَاتُنْ كَا	نَ عَشَائِي
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
٤	٤	٤	٤

وتفعيلة الرمل يدخلها الخبن، وهو حذف الثاني الساكن، فتصير فاعلاتن (فعلاتن)، ولا يؤثر ذلك على الميزان الصوتي، لأن المحذوف حرف ساكن.

٦. هايكو الرجز (مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن)

لمجزوء الرجز، ١٦ صوتاً. وهايكو الرجز منقوص دائماً فلا يمكن أن يزيد عن ١٦ صوتاً، ولا ينقص عن ذلك مهما دخل عليه من زحافات، وسنسميه هايكو الرجز تسهيلاً. ومثاله:

عَبَادُ شَمْسٍ
رَبِّمَا الْحَرْبَاءُ
ظَنَّ نَفْسَهُ

عَبَّادُ شَمْسٍ	سِنَّ رَبِّيمَ لُ	حَرْبَاءُ ظَنَّ	نَ نَفْسَهُ
مستفعّلن	مستفعّلن	مستفعّلن	مفاعّلن
٤	٤	٤	٤

وتفعيلة الرجز يدخلها الخبن، وهو حذف الثاني الساكن، فتصير مستفعّلن (مفاعّلن)، أو الطي، وهو حذف الرابع الساكن، فتصير مستفعّلن (مفعّلن)، ولا يؤثر ذلك على الميزان الصوتي، لأن المحذوف في الحالين حرف ساكن.

٧. هايكو الخفيف (فاعلاتن مستفعّلن فاعلاتن فاعلاتن)

يحتوي البحر الخفيف على أربعة وعشرين صوتاً موزعة في ست تفاعيل:

فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن

فحين تتوقف عند التفعيلة الرابعة منه، يكون لدينا ١٦ صوتا. وهايكو الخفيف منقوص دائما، فلا يمكن أن يزيد عن ١٦ صوتا، ولا ينقص عن ذلك مهما دخل عليه من زحافات. ومثاله:

إصْبَعْ حَزَّهَا الزَّمَامُ
وَكَفَّ
تَنْمَلُ

تَنْمَلُ	مُ وَكَفُّنُ	زَهْ زَرِمَا	إِصْبَعُنْ حَزْ
فاعلاتن	فاعلاتن	مفاعِلن	فاعلاتن
٤	٤	٤	٤

وتفعيلتا الخفيف يدخلهما الخبن، وهو حذف الثاني الساكن، فتصير فاعلاتن (فِعِلَاتن)، ومستفعِلن (مفاعِلن)، ولا يؤثر ذلك على الميزان الصوتي، لأن المحذوف حرف ساكن.

٨. هايكو المقتضب (مفعولات مفتعلن مفعولات مفتعلن)

للمقتضب ١٦ صوتا. وهايكو المقتضب منقوص دائما فلا يمكن أن يزيد عن ١٦ صوتا، ولا ينقص عن ذلك مهما دخل عليه من زحافات. ومثاله:

لَا خُطَافَ فِي الْيَدِ

بَلْ

عَشْرَةٌ عَلَى الشَّجَرَةِ

لَا خُطَافَ	فِ يَدِ بَلْ	عَشْرَتُنْ عَ	لَ شَشَجَرَةٍ
مفعولات	مفتعلن	فاعلات	مفتعلن
٤	٤	٤	٤

ومفعولات المقتضب يدخلها الطي، وهو حذف الرابع الساكن، فتصير (فاعلات)، ولا يؤثر ذلك على الميزان الصوتي، لأن المحذوف حرف ساكن. ومفعولات لم ترد في كتب العروض إلا مطوية، ولكننا لا نجد حرجا في إتيانها بصورتها الأصلية دون طي.

٩. هايكو المجتث (مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)

للمجتث ١٦ صوتا. وهايكو المجتث منقوص دائما، فلا يمكن أن يزيد عن ١٦ صوتا، ولا ينقص عن ذلك مهما دخل عليه من زحافات. ومثاله:

لَيْلًا مَسِسْتُ حَصَاةً

فِي الصَّبْحِ

لَمْ أَرْ كَفِّي

لَيَلْنَ مَسْنُ	تُ حَصَاتْنُ	فِ ضُضْبِحْ لَمْ	أَرَّ كَفَفِي
مستفعلن	فعلاتن	مستفعلن	فعلاتن
٤	٤	٤	٤

وتفعليلتا المجتث يدخلهما الخبن، وهو حذف الثاني الساكن، فتصير مستفعلن (مفاعِلن)، وفاعلاتن (فعلاتن)، ولا يؤثر ذلك على الميزان الصوتي، لأن المحذوف حرف ساكن.

١٠. هايكو المنسرح (مستفعلن مفعولات مفتعلن مستفعلن)

يحتوي البحر المنسرح على أربعة وعشرين صوتًا موزعة في ست تفاعيل:

مستفعلن مفعولات مفتعلن مستفعلن مفعولات مفتعلن

فحين نتوقف عند التفعيلة الرابعة منه، يكون لدينا ١٦ صوتًا. وهايكو المنسرح منقوص دائمًا، فلا يمكن أن يزيد عن ١٦ صوتًا، ولا ينقص عن ذلك مهما دخل عليه من زحافات. ومثاله:

دمعته

في أغوار لحيته

غائرة

دَمَعْتُهُوْ	فِي أَغْوَارِ	لِحَيْثِيْهِ	عَاثِرْتُنْ
مفتعلن	مفعولات	مفتعلن	مفتعلن
٤	٤	٤	٤

وتفعيلتا المنسرح يدخلهما الطي، وهو حذف الرابع الساكن، فتصير مستفعلن (مفتعلن)، ومفعولات (فاعلات)، ويدخل مستفعلن الخبن، وهو حذف الثاني الساكن، فتصير (مفاعِلن)، ولا يؤثر ذلك على الميزان الصوتي، لأن المحذوف في الحالين حرف ساكن.

١١. هايكو المضارع (مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن)

للمضارع ١٦ صوتا. وهايكو المضارع منقوص دائما، فلا يمكن أن يزيد عن ١٦ صوتا، ولا ينقص عن ذلك مهما دخل عليه من زحافات. ومثاله:

حُبَارِي
كَأَنَّهُ مِنْ بَعِيدٍ
أَنْشَى حُبَارِي

حُبَارِيْ كَ	أَنْتَهُوْ مِنْ	بَعِيدُنْ أَنْ	نَى حُبَارِيْ
مفاعيل	فاعلاتن	مفاعيلن	فاعلاتن
٤	٤	٤	٤

وتفعليلتا المضارع يدخلهما الكف، وهو حذف السابع الساكن، فتصبح
مفاعيلن (مفاعيل)، وفاعلاتن (فاعلات)، ولا يؤثر ذلك على الميزان الصوتي
لأن المحذوف حرف ساكن. ومفاعيلن لم ترد في كتب العروض إلا مكفوفة،
ولكننا لا نجد حرجا في إتيانها بصورتها الأصلية دون كف.

١٢. هايكو الهزج (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن)

للهمزج ١٦ صوتا. وهايكو الهزج منقوص دائما فلا يمكن أن يزيد عن
١٦ صوتا. ومثاله:

يودُّ الظبي
لو تنشقُّ أرطاةٌ
وتخفيه

يَوَدُّ ظُظَبٍ	يُ لَوْ تَشَقُّ	قُ أَزْطَاتُنْ	وَتُخْفِيهِ
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن
٤	٤	٤	٤

والهزج هو البحر الوحيد الذي لا زحاف له.

١٣. هايكو الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن)

يحتوي البحر الوافر على ستة وعشرين صوتاً موزعة في ست تفاعيل:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

فحين نتوقف عند التفعيلة الرابعة منه، يكون لدينا ١٨ صوتا. وهايكو الوافر قد يكون مزيدا، أو وافيا، أو منقوصا، وذلك حسب عدد تفاعيله المعصوبة. فهو مزيد في صورته الصحيحة، وقد يدخله العصب مرة، وهو تسكين الخامس المتحرك، فتصير مفاعلتين (مفاعلين)، فيغدو وافيا بـ ١٧ صوتا. وقد يدخله العصب مرتين، فيغدو منقوصا بـ ١٦ صوتا. ولا ينبغي أن يدخله العصب أكثر من مرتين، لثلاث تقل الأصوات عن ١٦ صوتا.

ومثاله:

خزأمى
يعترىها الليل والطل
قأطبة

خُزَأَمَى يَعْ	تَرِيَهُ لَلَيْلِ	لُ وَطَطَطْ	لُ قَأْطِبَتْنِ
مفاعيلن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلتين
٤	٤	٣	٤

أما هايكو مجزوء الوافر (مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين)، فيجب أن تعصب منه تفعيلتان على الأقل، وثلاث تفاعيل على الأكثر. فإذا عصبت كل تفاعيله الأربع، تحوّل إلى هايكو الهزج. ومثاله:

يشم الفحلُ
أنف البردِ
في أذْيَالِ بَكَرَتِهِ

يَشْمُمُ لَفْحُ	لُ أَنْفَ لُبُ	دِ فِي أَدْيَا	لِ بَكَرْتِهِي
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعلتن
٤	٤	٤	٥

١٤. هايكو الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن)

لمجزوء الكامل صحيح التفاعيل، ٢٠ صوتا. فهو خارج عن الميزان الصوتي لعروض الهايكو. ولكي ندخله إلى الهايكو، لا بد من إضمار تفعيلتين على الأقل، والإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك، فتصبح متفاعلن (مستفعلن)، وهايكو مجزوء الكامل في هذه الحالة مزيد ذو ١٨ صوتا، فإذا أضمرت ثلاث تفاعيل صار وافيًا بـ ١٧ صوتا. وسنسميه هايكو الكامل تسهيلا. ويتحول هايكو الكامل إلى هايكو الرجز بإضمار جميع تفاعيله الأربع ومثال هايكو الكامل:

ليسوا طوارق
أوجه عربية
تتلثم

لَيْسُوا طَوًّا	رِقْ أَوْجُهُنْ	عَرَبِيَّيْنْ	تَتَلَثَّمْ
مستفعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
٤	٥	٥	٤

وقد تدخل علة القطع ضرب الكامل، وهو حذف ساكن الوند المجموع وتسكين ما قبله، فتصير متفاعِلن (متفاعِلْ)، وفي هذه الحالة نكون قد فقدنا متحركا، فلا بد حينها من إضمار تفعيلة واحدة الأقل، أو تفعيلتين على الأكثر.

١٥. هايكو السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن)

يحتوي البحر السريع التام على اثنين وعشرين صوتاً موزعة في ست تفاعيل:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

فحين نتوقف عند التفعيلة الرابعة منه، يكون لدينا ١٥ صوتاً فقط، أما إذا توقفنا عند التفعيلة الخامسة، فيكون لدينا ١٩ عشر صوتاً. وهايكو السريع في الحالين خارج على الميزان الصوتي. ولأن هذا البحر هو الوحيد الذي لا يمكن ضبطه بين ١٦ و ١٨ صوتاً، فسنقبله استثناءً، بشكله الأقصر ذي الخمسة عشر صوتاً. ومثاله:

ليسكت الحادي

تغذُ المسير

ناقة

رَ نَاقَتُنْ	دُ لَمَسِيْ	حَادِيْ تَغْذُ	لَيْسَكْتَ لُ
مفاعِلن	فاعلن	مستفعلن	مفاعِلن
٤	٣	٤	٤

وتفعليلتا السريع يدخلهما الخبن، وهو حذف الثاني الساكن، فتصير
مستفعلن (مفاعِلن)، وفاعِلن (فَعِلن)، ويدخل مستفعلن الطي، وهو حذف
الرابع الساكن، فتصير (مفتعلن)، ولا يؤثر ذلك على الميزان الصوتي، لأن
المحذوف في الحالين حرف ساكن.

١٦. هايكو الخبب (فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن)

لمجزوء الخبب ١٨ صوتا. وهايكو الخبب أكثر بحور الهايكو العربي
مرونة، وهو الأقرب إلى تدفق شعر التفعيلة. وقد يجيء بست تفاعيل على
الأقل، حين تكون خمس منها على الأقل صحيحة، وقد يجيء بتسع تفاعيل،
حين تكون جميعها مضمرة. وقد يجيء بثمان وسبع تفاعيل أيضا، حسب
عدد مرات الإضمار، فهو أكثر البحور زحافا. وبذلك، فإن هايكو الخبب قد
يجيء مزيدا أو وافيا أو منقوصا، وأسهل طريقة لضبطه، هو عد حر كاته.
ومثاله:

الماء المتسَخُّ

العطنُ الآجِنُ

ماء أيضا

أَيْضَنْ	مَاءُنْ	أَاجِنْ	عَطِنُ كْ	تَسِخْ لْ	ءُ لُمْتُ	أَلْمَا
فَعِلنْ	فَعِلنْ	فَاعِلْ	فَعِلنْ	فَعِلنْ	فَعِلنْ	فَعِلنْ
٢	٢	٣	٣	٣	٢	٢

وتفعيلة الخب يدخلها الإضمار فتصبح فعِلن (فعلن)، ويؤثر ذلك في الميزان الصوتي، فلا بد من عد الأصوات والتأكد من أن مجموعها واقع ضمن مدى الميزان الصوتي. كما أن (فاعل) واردة أيضا في الشعر الحديث.^(١)

وبهذا نكون قد أثبتنا نجاعة وجدوى العروض العربي في استضافة الهايكو، نظريا وتطبيقيا. وقد اعتمدنا في التقطيع العروضي، على رسم الحروف المنطوقة، والتفعيلة المقابلة لها، وإثبات عدد أصواتها (أو حركاتها). ولعلنا، من باب التيسير على القارئ والدارس، نلخص الزحافات الواردة في هذا الفصل، في جدول يسهل الرجوع إليه.

اسم الزحاف	وصفه	التفعيلة	زحافها
الخب	حذف الثاني الساكن	فاعلاتن	فعِلَاتن
		فاعِلن	فعِلن
		مشتفعِلن	مشتفعِلن / مفاعِلن
الطي	حذف الرابع الساكن	مستفعِلن	مستفعِلن / مفتَعِلن
		مفعولات	مفعولات / فاعلات

(١) انظر: نازك الملائكة، ص ١٣٧

الزحاف اسم	وصفه	التفعيلة	زحافها
القبض	حذف الخامس الساكن	فعولن	فعولُ
		مفاعيلن	مفاعلن
الكف	حذف السابع الساكن	مفاعيلن	مفاعيلُ
		فاعلاتن	فاعلاتُ
الإضمار	تسكين الثاني المتحرك	مفعاعلن	مفعاعلن / مشتفعلن
		فعِعلن	فعِعلن
العصب	تسكين الخامس المتحرك	مفاعَلتن	مفاعَلتن / مفاعيلن

١٧. الهايكو المرسل

بقي أن نتدارك البحر الأخير، وهو بحر مبتكر بداعي الحاجة إلى توسيع مدار الإيقاع التنفسي خارج حدود العروض، سنسميه الهايكو المرسل، أو متدارك الهايكو. إنه بحر منشور، بلا تفاعيل، ويمكن ضبطه بحساب عدد الأصوات أو عدد الحركات، لا فرق. ويمكن لأي أحد لا يتقن علم العروض، أن يهكو على هذا البحر، فلا يغدو نصه مترهلاً، أطول مما ينبغي، ولا منكمشاً، أقصر مما ينبغي. كما إن هذا البحر مناسب لترجمة الهايكو، أيا كانت لغته، إلى العربية، وملائم لتعليم كتابة الهايكو للصغار والكبار. ومثاله قول سامح درويش:

عَلَى حَافَةِ الْبَيْرِ
الدَّلْوُ
يَمْلَأُهُ الْمَطَرُ

هذا النص لا يمكن تقطيعه على أي بحر من بحور الهايكو العروضية، ولكنه يحتوي على ١٦ صوتا، فهو خاضع للميزان الصوتي التنفسي، على بحر الهايكو المرسل.

الباب الثالث

دفتر المأكاه

الهاييون، هو فن أدبي، يمزج النثر بالهايكو، ابتدعه باشو لكتابة مذكراته، وتوثيق رحلاته. وكانت أشهر رحلة لباشو، رحلة طواف على الأقدام في ربوع اليابان عام ١٦٨٩، امتدت لخمسـة أشهر، وقطع خلالها ٢٤٠٠ كيل. وقد أثمرت هذه الرحلة عن أهم أعمال باشو الهاييونية، الطريق الضيقة إلى أقصى الشمال. يراوح باشو في كتابه هذا بين النثر والهايكو، كما يراوح بديع الزمان الهمذاني في مقاماته بين السرد والشعر.

وقد اصطحبني ذو الرمة، أثناء قراءتي لديوانه، في رحلة خاصة، إلى ربوع الصحراء العربية، لم أكن خلالها أنقب عن مكامن الهايكو بين أبياته فحسب، بل وأتـعلم منه دقة الوصف، وهكـذاثية الموقف الشعري، وأسرار الطبيعة البكر، وعلم النجوم، وقبل ذلك وبعده، صنعة الشعر. قرأت ديوانه مرارًا، وخرجت منه بمدونة، جعلتها على شكل مذكرات هاييون، تمزج الشعر بالنثر، في مئة لوحة.

جعلت هذا الباب اشتغالا تطبيقيا على الأطروحة السابقة، وقسمته إلى أربعة فصول تحاكي فصول السنة. معجم ذي الرمة عريض بما يكفي ليتسع لكل حوشي من اللفظ وغريب من القول، وربما أدت تلك الوعورة إلى انصراف المتأخرين عن شعره، استصعابا وتهيئا، ولذلك كان لا بد من بعض الشرح والتبسيط. تبدأ كل لوحة من اللوحات المئة بمقتبس شعري لذي الرمة، متبوع باستفاضة نثرية، قد تكون شرحا لأبياته، أو شطحا عليها، لتنتهي اللوحة ببيت مهاكاة مستوحى ومستمد منها.

ليس هذا الباب ديوانا شعريا، بقدر ما هو كراسة مذكرات كُتبت بقلم الرصاص. هو دفتر كنت فيه، كذي الرمة، «أخط وأمحو الخط ثم أعيد».

ربيع مية

الربيع موسم الزهر، وفصل الزينة. ترتدي الأرض فيه أحسن ثيابها، وتضع النساء فيه المسك والحناء، ويلبسن الحلي والأوشحة، ولا يفارقن المسواك والمرأة. الربيع موسم اللقاء، والتعارف، وموسم الرقص، والزواج. وفي الربيع تكثر الطيور، وتنتشر الحشرات، ويعتدل الطقس، ويحلو السمر. وإذا شارف الربيع على نهايته، هبت البوارح، وجف العشب، وهاجرت الطيور، وغادر الناس البادية. الربيع أكثر الفصول تطرفا عاطفيا، فعلى طرفيه تجتمع النقاىض: الفرح والحزن، واللقاء والفراق، والخضرة والجفاف.

وإذا كان ذو الرمة سائر العام، شاعرا قادرا على تحييد قلبه وترويض مشاعره، والتحكم بمنسوب العاطفة في قصيدته، فإنه أعجز ما يكون عن كبح لواعجه في الربيع، حين يصفو الجو، وتعتدل الأشواق، وتختلط قبيلته في المربع بقبيلة حبيبته، هناك حيث تتبرج النساء، ويتعلق المحبون ببعضهم، قبل أن يفجعوا بالفراق المحتوم، عندما تهت البوارح، وتظعن القوافل مؤذنة بنهاية الربيع، الموسم السنوي لهجرة القلوب. ذو الرمة في الربيع شاعر يضحك تارة، ويبكي تارة أخرى. يضحك سرورا بقاء مية، وتدمع عيناه حزنا على رحيلها السريع.



كأنا وميًّا بعدَ أتياننا بها وأيام حُزوى لم يَكُنْ بيننا وضلُّ
ولم يترتغ أهلٌ مِنِّي وأهلُنا أجارَ لم تُغرس بحافاتها نخلٌ^(١)

أول نجوم الربيع في تقويم الأنواء الحديث هو سعد السعود، ويوافق طلوعه عند الغداة في جزيرة العرب الثامن من آذار/ مارس، ولا غرابة إذن أن يصادف اليوم العالمي للمرأة أول أيام الربيع، كونها إحدى قرائنه الطبيعية الأهم. وأول بشائر الربيع عند العرب هو نضارة العود بجريان الماء فيه، وإيراقه وإزهاره. إنه الاخضرار المورق، والإزهار العبق، الذي يجعل سعدًا هذا، سعدَ السُّعود، وسعدَ المباهج والمسرات. قال ساجع العرب: «إذا طلع سعد السعود، نضر العود، ولانت الجلود، وذاب كل مجمود، وكره الناس في الشمس القعود». إنه بداية الذوبان، لا ذوبان الثلج المتراكم على الأرض والشجر فحسب، بل وثلج القلوب أيضا.

وأكثر ما يحضر في شعر ذي الرمة من نباتات الربيع، الأقحوان والخزامى، وإن كانتا نبتتين تكادان لا تزهران في شعره بمعزل عن مية، وفي سياق غير سياق التغزل بها، لأن الربيع فضل مية وموسمها، وكل ما فيه من جمال، مجرد هامش على جمالها، وصورة فوتوغرافية بالأبيض والأسود، تستمد من عيني مية ألوانها.

وتجلو بفزع من أراكِ كأنه من العنبر الهنديِّ والمِسكِ يُصْبِحُ
دُرَى أقحوانٍ وأجة الليل وارتقى إليه الندى من رامة المتروِّحِ^(٢)

(١) الديوان، ص ١٦١٢

(٢) نفسه، ص ١٢٠٣-١٢٠٤

لا شيء أشبه بأسنان مية في بياضها وانتظامها من بتلات زهرة الأفحوان الربيعية. ولكننا حين نُهاكي ذا الرمة في الربيع، علينا أن لا نمعن معه في النسب، ولا ننظر في مخطط قلبه، بقدر ما نتأمل مشاهدته النابضة بالحياة البرية. علينا ونحن نهاكيه، أن نقاوم رقة الغزل، وحرقة القلب، وأن نتجاهل المشبّه تماما، ونتشبّه بالمشبه به، حيث تواجه خميلة الأفحوان الليل، ويتكشف على بتلاتها الندى بفعل الرطوبة المرتفعة آخر النهار من تجمع ماء قريب اسمه رامة. أقول مُهاكياً:

عن الأفحوانة

زلّ الندى

قبل تكوينه

مقارب

لعلنا نستطيع أن نلمس بتلات الأفحوان الرقيقة دون أن نضطر إلى القول حرفياً بأنها رقيقة. هي رقيقة جداً بحيث تزلّ عنها قطرات الندى قبل أن يكتمل تكثفها، فبتلات الأفحوان أرق وأضعف وأكثر هشاشة من أن تحتمل قطرة واحدة من الندى. الأفحوانة لا تمهل الندى حتى يتكثف، والربيع لا يمهل ذا الرمة حتى يملأ جوارحه من جمال مية. لقد قلنا كل ذلك دون أن نقوله، فالحايكو يعلمنا أن نوحى فحسب.



رخيمُ الحواشي لا هُراء ولا نزرُ
فعُولانٍ بالألبابِ ما تفعلُ الخمرُ
كنُورِ الأفاحي شاف ألوانها القطرُ^(١)

لها بشرٌ مثلُ الحزيرِ ومنطقُ
وعينانِ قال الله: كُونا فكانتا
تبسّمُ لمَحِ البرقِ عن مُتَوَضِّحِ

(١) الديوان، ص ٥٧٧-٥٨٠

قد تكون هذه الأبيات من أشهر ما عُثِرَ وحُفِظَ لذي الرمة، حيث يبرع مرة أخرى في وصف رقة مية وما تفعله عينها بالألباب. ولكن ما يصلح للغناء لا يصلح للهايكو بالضرورة. إن ما يعيننا من هذه الأبيات الثلاثة، هو البيت الثالث لا غير، حيث يصف ثغرها المبتسم بزهرة الأقحوان أثناء المطر، الذي يغسل البتلات ويعيد نضارتها، ولكنه في الوقت ذاته مطر يبلل عدستي نظارتي، فيتداخل عليّ لونا الزهرة. ولكن الأقحوان ذات اللونين الأصفر والأبيض، والمسماة عندنا اليوم بالبابونج، قد تصلح لشيء آخر غير النظر.

الأرض تحسو

رشفتي بابونج

رجز

بعد المطر



وَمَرْبُوعَةٍ رُبْعِيَّةٍ قَدْ لَبَّاتُهَا بِكَفَيٍّ مِنْ دَوِيَّةٍ نَفَرًا سَفَرًا^(١)

المربوعة الربعية هي الكمأة أصابها مطر الخريف فخرجت أول الربيع. يقول ذو الرمة إنه أطعمها بكفيه جماعةً مسافرين. لا يبدو أن ذا الرمة مسافر إلى هذا المكان من أجل الكمأة، وإنما صادف أن وجدها على طريقه، فلم يخل بها على ضيوفه. والكمأة صيد ثمين، يأتينا كل ربيع من شمال الجزيرة العربية، ويباع علينا بأبهض الأثمان. تشتهي

(١) الديوان، ص ١٤٤٩

الأمهات إدامًا، ويتذوق فيه الصغار والكبار طعم باديةٍ لم يروها في حياتهم، ولم يستنشقوا قط هواءها.

بين أسناني رملٌ:

كماةٌ

كان عشائي

رمل



قال باشو:

زهرة الخزامى

على جانب الطريق

تأكلها الفرس

وقال ذو الرمة:

وربح الخُزامى رَشَها الطلُّ بعدما دنا الليلُ حتى مَسَّها بالقوادِم^(١)

إذا كانت فرس باشو معجبة بطعم الخزامى، فإن ذا الرمة معجب برائحتها. يتكرر مشهد الزهرة المبللة بالندى آخر النهار، ولكن الزهرة هذه المرة ليست الأقحوانة البيضاء كأسنان مية، بل الخزامى البنفسجية الفواحة يعطر يشبه رائحة مية. ولكننا لا نعرف تمامًا ما الذي مس الخزامى بالقوادِم في ساعة الغروب، أهو الطل أم الليل، وأيهما كان أسبق إلى مس الخزامى؟

(١) الديوان، ص ٧٥٧

خزামী
يعتربها الليلُ والطلُّ
قاطبةً

وافر

*

كَأَنَّمَا خَالَطَتْ فَاهَا إِذَا وَسِنَتْ بَعْدَ الرُّقَادِ فَمَا ضَمَّ الْخِيَاشِيمُ
مَهْطُولَةً مِنْ خُزَامِي الرَّمْلِ هَيَّجَهَا مِنْ نَفْحِ سَارِيَةِ لَوْنَاءِ تَهْمِيمُ

يشبه ذو الرمة وجه محبوبته الناعس بروضة خزামী، تداعبها ريح
بطيئة ذات مطر ربيعي خفيف. الريح السريعة لا تحمل الغيث، وإنما
تجود به السحب المثقلة السائرة على مهل. ألم يقل أبو الطيب المتنبّي:
ومن الخيرِ بَطءُ سَيْبِكَ عَنِّي أَسْرَعُ السَّحْبِ فِي الْمَسِيرِ الْجَهَامِ^(١)؟
نتخيل رائحة هذه الروضة الغناء بعد ارتوائها من مطر طويل،
والريح ما تزال مترتلة.

بطيئًا
إلى الأنفاس تنسلُّ
يا رِيحَ الخزَامِي

طويل

*

سَافَتْ بِطَيِّتِ الْعَرْنَيْنِ، مَارْنُهَا بِالْمَسْكِ وَالْعَنْبَرِ الْهِنْدِيِّ مُخْتَضِبُ^(٢)

(١) شرح ديوان المتنبّي، وضعه عبدالرحمن البرقوقيّ، ديوان الكتاب العربي، ١٩٨٦، ص ٢٢٤

(٢) الديوان، ص ٣١

السوف هو الشم، والعرنين أرنبه الأنف، والمارن غضروفه. يصف ذو الرمة المرأة المترفة، التي لا تترك الطيب، والتي، لشدة التصاقها به، يختلط بملامح وجهها، ولا يفارق أريجها أنفها. وفي سياق ذكر العطور، فإن اليابانيين لم يبرحوا يتداوون بالرائحة، ويشعلون أصناف البخور أثناء ممارسة التأمل. وهذه هي المرة الثانية التي يذكر ذو الرمة فيها العنبر الهندي والمسك مقترنين.

لطخة المسك

فوق أرنبه الأنف

من الشم خفيف



أسيلة مُسْتَنّ الوشاحين قانئٌ بأطرافها الحنّاء في سبطِ طُفْلٍ^(١)

وشعر ذي الرمة في الربيع ممتلئ بزينة النساء، من عطر وخضاب وحلي ولباس. والزينة والأزياء حين تحضر في الهايكو ينبغي أن تغيب المرأة التي خلفها تماما، وتتوارى. هنا يشير ذو الرمة إلى شدة احمرار الحناء على بنان مي، ربما لأنها مختضبة به حديثا. ولكن الحناء عندنا أقرب إلى الأحمر البني منه إلى الأحمر القاني، أو لنقل، إلى لون الشوكولا الملعوقة. والحناء كالشوكولا، نعيمٌ سريع التلاشي، لونا ورائحة وطعما.

(١) الديوان، ص ١٤٢

ليس حناء الأناملِ

بلْ

لعقّة من شوكولا

مديد



عجزاء ممكورة خُمصانة قَلِقْ عنها الوشاحُ وتمّ الجسمُ والقصبُ^(١)

عندما يقلق الوشاح عن الخصر، فتلك سمة رشاقة. أستطيع أن أشاهد من خلال تصوير ذي الرمة المتحرك، ثوب فتاة فضفاض تلهو به ريح الصبا في الربيع، ولكنه مشهد نادر اليوم، فصرخات الأزياء لا شك تغيرت منذ عهد ذي الرمة، والسيدات لم يعدن يلبسن من الثياب اليوم إلا ما التصق بأجسادهن. ولكنني أستطيع مشاهدة لعب الريح بقميص الفلاح الرشيق، خميص البطن، حين يتسلق جذوع النخل في أول الربيع؛ لتأبيرها.

مؤبّر النخل

الصبا أفلقت

قميصه

سريع



لها أذنٌ حَشْرٌ وذفرى أسيلةٌ وخدٌّ كمرآة الغريبة أسجحُ^(٢)

الأذن الحشر، هي الأذن اللطيفة المحددة. والذفرى الأسيلة، هي العظمة

(١) الديوان ص ٢٨

(٢) نفسه، ص ١٢١٧

التي تلي الأذن، إذا كانت ملساء لينة. والخد الأسجح، الناعم المستوي، وإنما شبه الخد الأسجح بمرآة الغريبة، لأن المرأة إذا كانت عند قوم غير قومها، تجتهد في التزين، ولا تبرح مرآتها، فهي تجلوها دائماً. وحين سمع العدويون هذا البيت، عابوه على ذي الرمة، وقالوا: «جعلت لها ذفري كذفري البعير». فاحتج ذو الرمة بشعر الراعي النميري، فغضب قومه، وقالوا: «يحتج بشعر راعي الإبل وهو أشعر منه»^(١)

يَمْسُ بِنَانُهَا الْمَرْأَةُ

وَالْحَنَاءُ

مجزوء الوافر

لم يَنْشَفْ



وَالْقُرْطُ فِي حُرَّةِ الذَّفَرِي مَعْلَقُهُ تَبَاعَدَ الْحَبْلُ مِنْهُ فَهُوَ يَضْطَرِبُ^(٢)

ليس أجمل من قلق الثوب على الجسد بفعل الريح، سوى قلق القرط الطويل على صفحة العنق. براعة ذي الرمة هنا، تكمن في عدم تشيئه للقرط، فالمشهد جانبي وليس أمامياً، إنه لا يرى القرط الآخر، ولا يتخيله، ولا يشتت ذهنه وأذهاننا به. هذه العدسة القادرة على الاقتراب الشديد، لا تتسع إلا لقرط واحد. ولكنني أتساءل عن القرط الآخر، ربما ليس قلقاً كأخيه. ربما هو مندرس في كهف من الضفائر، أو غير مبال بالضبا، أو بالهكاة المترصدين له ولأخيه.

(١) المرزباني، ص ٢٣٧-٢٣٨

(٢) الديوان، ص ٣٥

قُرْطٌ لَعُوبٌ وَقُرْطٌ لَا تَحْرُكُهُ رِيحُ الصَّبَا

بسيط



كأنَّ بين القُرْطِ والخَلخالِ	منها نَقًا نَطَقَ في الرمالِ
في رِبرِبٍ روائِقِ الأعْطالِ	هيفِ الأعالي رَجَحَ الأكْفالِ
إذا خرَجْن طَفَلَ الأَصالِ	يركُضْنَ رَنْطًا وَعِناقَ الخالِ
سمعتُ من صلاصِلِ الأشْكالِ	والشَّذِرِ والفرائِدِ الغوالي
أذْبًا على لَباتِها الحوالي	هزَّ السنا في ليلةِ الشَّمالِ ^(١)

الاضطراب والقلق ليست شيمة الوشاح والقرط وحدهما إذن. يصف ذو الرمة خروج مي في جماعة من النسوة قبل الغروب، وهن يطأن أطراف ثيابهن بأقدام مخلخلة، وأجساد ثقيلة الأكفال، نحيلة البطون، لتهتز خلاخيلهن، وأقراطهن، وقلائد لباتهن، عن صوت عجب كأنه صوت الشجر إذا هبت عليه ريح الشمال. بهذه المقطوعة من أرجوزته اللامية، يحدد لنا ذو الرمة تماما مزاج الربيع اللعوب هذا، باللون وبالصوت وبالحركة. ولكن الأوقات السعيدة سريعة الانقضاء دائما كهذا الغروب المانع الذي سرعان ما يمضي ويتلاشى. «هو نقط عروس وبعر ظباء سرعان ما يضمحل»، كما قال جرير في وصف شعر ذي الرمة؛ فالغروب الربيعي، والربيع بجملته، وشعر ذي الرمة، وشعر الهايكو، تشترك كلها في كونها جمالا خاطفا، قليل المُكث.

(١) الديوان، ص ٢٧٥-٢٧٧

دنانيرُ الغروب

بها

تراكضت الخلاخيلُ

هزج

✽

لياليَ اللهو يطبيني فأتبعه كأنني ضاربٌ في غمرة لعبٍ^(١)

تغرب الشمس سريعا فيتذكر ذو الرمة ليالي الربيع في صباه، وكيف كان اللعب يناديه فلا يتردد في تلبيته، والانغماس في غمرته. قال ساجع العرب: «إذا طلع الدلو هيب الجزو، وطلب اللهو الخلو.» والدلو نجما الربيع الثالث والرابع. والجزو والجزء، الاكتفاء بالمرعى الرطب عن الماء، وفي هذا الوقت من العام يُخشى أن لا تكفي الإبل عن الماء بالمرعى، لدنو الحر والجفاف. واللهو الزوجة، والزواج. وما يزال الربيع حتى يوم الناس هذا موسما مفضلا للزواج، يشهد على ذلك الموروث الغنائي لجزيرة العرب. وإنما شاع الزواج في الربيع لاعتدال الجو، وفراغ الذهن، وتوفر أسباب التعارف بين الفتیان والفتيات أثناء اختلاط القبائل في المرعى. كما يأتي اللهو بمعنى العبث واللعب، وسواء أ جاء اللهو في بيت ذي الرمة بمعنى الحب وطلب الزواج، أم بمعنى اللعب فحسب، فإن كلا المعنيين مشتق من الآخر.

نصفُ الربيع:

رعاةٌ يرقصون على

ضوء القمر

بسيط

✽

(١) الديوان، ص ٣٨

حتى إذا معمعان الصيف هبَّ له بأجّة نشَّ عنها الماء والرُّطْبُ
وصوَحَ البقلَ نأجَّ تجيئُ به هَيْفٌ يَمَانِيَّةٌ في مرّها نَكَبٌ^(١)

الصيف عند ذي الرمة هو الربيع عندنا اليوم، ومعمعان الصيف، آخر الربيع وحره. تهب يومئذ ريح حارة، قادمة من تلقاء اليمن، فتجفف العشب والمياه. وإنما قال هيف يمانية ليميز بين الهيفين، وهما الجنوب اليمانية، والديبور الغربية. والنكب جمع نكباء، وهي الريح التي بين ريحين.

إذا هَيَّجَ الهَيْفُ الرِّبْعَ تناوَحَتْ بها الهُوجُ تَخَنَّانَ المولَّهة العُجْلُ^(٢)

يشبه صوت الريح التي يهيج لها عشب الربيع، صوت الناقة التي تحن إلى فصيلها. صوت الجنوب صوت مشتاق، وإن كانت نذير شؤم وفراق، فإنما ينتهي الربيع بهبوبها.

فقط ليلتين

هلاً

تمهلتي يا جنوب؟ مضارع



وأسودَّ ولّاجٍ بغيرِ تحيّةٍ على الحيّ لم يُعْجِزْ ولم يُخْتَمَلْ وزرا
قبضتُ عليه الخَمْسَ ثم تركتهُ ولم آتِخْذُ إرساله عنده دُخْرًا^(٣)

(١) الديوان، ص ٥٣-٥٤

(٢) نفسه، ص ١٣٩

(٣) نفسه، ص ١٤٣٦-١٤٣٧

قال الساجع: «إذا طلعت السمكة، نُصبت الشبكة، وأمكننت الحركة، وتعلقت بالشوب الحسكة.» والسمكة، أو الحوت، أو الرِّشاء، هو خامس طوالع الربيع، وعند طلوعه تهاجر صغار الطيور، وينصب الصيادون لها الشباك. ولكن ذا الرمة، لا يطاوعه قلبه أن يصيب أي مخلوق بأذى، فضلا عن تقديسه مَرَبَع مية، فهو لا يحل لنفسه الصيد فيه. وحرَم مية عند ذي الرمة ليس مربعها فحسب، بل كوكبها بأسره. وهو حين يقبض على طائر الخُطَاف بأصابعه الخمس، فإنما يفعل ذلك لتحيته والاطمئنان عليه، وجس نبضات قلبه المتسارعة، وربما سقيه قليلا من الماء، قبل أن يحرره.

لا خُطَاف في اليد

بلْ

عَشْرَةٌ عَلَى الشَّجَرَةِ

مقتضب



أشدّها كَصُدُوعِ النَّبْعِ فِي قُلُوبٍ مِثْلِ الدَّحَارِيجِ لَمْ يَنْبُثْ بِهَا الزَّعْبُ^(١)

المشبه هنا هو رؤوس الرئال. والرئال فراخ النعام، وهي قرينة شتائية، لسنا معنيين بها هنا في الربيع. ولكن المشبه به، دحروجة الجُعَل، قرينة ربيعية. والجُعَل، خنفساء الروث، تتغذى على فضلات الدواب والبشر، وتتخذ منها كرة، تدحرجها إلى جحرها، وتُعنى بها عناية فائقة. ومما روى الجاحظ من الهجاء:

إِذَا أَتَوْهُ بِطَعَامٍ وَأَكَلَ بَاتَ يُعْشِي وَحْدَهُ أَلْفِي جُعَلٍ^(٢)

(١) الديوان، ص ١٣٤

(٢) الجاحظ، الحيوان، ج ١، ص ٢٣٦

والربيع فصل تنشط فيه الحشرات بأنواعها، بدءاً من طلوع سعد الأخبية.

دُحْرُوجَةٌ

أسرفت في

تشذيبها الخنفساء

مجثث



وَأَرْقَصَتِ الْهُوْجُ السَّفَى فَتَسَاقَطَتْ مَرَابِيعُهُ الْأُولَى كَمَا يَنْصُلُ النَّبْلُ
وَشَاكَتْ بِهِ أَيْدِي الْجَمَالِ كَأَنَّمَا يَعْصُ بِهَا أَعْلَى فَرَاكِسِهَا النَّمْلُ^(١)

والحسكة شوكة السعدان، تشتد فتعلق بالثياب. ومثلها السفى، وهو شوك نبات البهمى. والسفى أخف وأدق من الحسك، تجده يتطاير عند هبوب البوارح آخر الربيع، فيلذع الدواب في ظهورها وأعجازها، وتكره الإبل رعي البهمى عندما يهيج، خشية اللسع في الأنوف والأيدي:

رَعَتْ بَارِضَ الْبُهِمَى جَمِيعًا وَبُسْرَةً وَصُمْعَاءَ حَتَّى آفَقَتْهَا نِصَالُهَا^(٢)

ولكن ذا الرمة لا يتدخل هنا لتغيير مجرى الطبيعة، ولا يمكنه ذلك. لو يستطيع ذو الرمة أن يلتقط بأصابعه كل نصل من نصال السفى في البر، ليحمي منها إبله وإبل مية وإبل البدو أجمعهم، لما تردد في ذلك لحظة. ولكن ذا الرمة يدرك أن لذع السفى للإبل، إشارة الطبيعة لها بأن تغادر الفلاة، وتنجو بنفسها قبل أن يشتد الجفاف، وتموت من الظمأ. نضل السفى إذن، رحمة في

(١) الديوان، ص ١٦٤

(٢) نفسه، ص ٥١٩

صورة لسعة، هكذا تعودت الطبيعة العناية بأطفالها. ولكن لسعة الأمهات،
حارقة على كل حال.

لسعة النملة في الأنف

ولا

لذعُ السفى

رَمَل



حتى إذا هزّت البهْمى ذوائبها في كلِّ يوم يُشهيّ البادي الحَصْرَا
وزفرَتْ للزبّانى من بوارحها هَيْفٌ أنشَتْ بها الأصْناعَ والخَبْرَا
رَدّوا لأحداجهم بُزْلاً مخيَّسةً قد هزَمَ الصيفُ عن أكتافها الوَبْرَا^(١)

قال الساجع: «إذا طلع الشرطان حُضرت الأوطان.» والشرطان سادس
طوالع الربيع، وعند طلوعه بالغداة، يبدأ رجوع البدو إلى حواضرهم. ونوء
الزبّانى، هو سقوطه الذي يوافق طلوع آخر نجوم الربيع وهو البطّين، وذلك
يوم ٢٥ أيار/ مايو. ومعنى قول ذي الرمة، إذا تطاير السفى من البهْمى، وهبت
عند سقوط الزبّانى ريح حارة لها زفيف، تجف من هبوبها أحواض المياه،
يشتهي البدو حواضرهم من شدة الحر، ويردّون الإبل من المرعى، بعد أن
تساقط وبرها خلال الربيع، ويريحونها استعدادا للظعن.

أراحَ فريقٌ جيرتكَ الجمالاً كأنهمُ يريدون احتمالاً^(٢)

(١) الديوان، ص ١١٤٧-١١٤٩

(٢) نفسه، ص ١٥٠٦

إنهم يستجيبون إذن لدورة الطبيعة، ويستسلمون لإرادتها، فيقرّبون بين
الرواحل والرحال، وبين الإبل والأحداج. والحدج هودج صغير.

ويُزّ جديدٌ

كم يليق

بهودج مُتْهالكٍ

كامل



لما استرقّ الجَزءُ لأنزِبالٍ ولاهزأتُ الصيفِ بأنفصالٍ
أيامَ همّ النجمُ باستقبالٍ أزمعَ جيرأُك باحتمالٍ^(١)

إنها لحظة الفراق المريرة، فراق الربيع، الذي هو مِيتة. حين يوشك موسم
الجَزء على الزوال، وهو موسم اجتزاء الإبل بالرطب من الكلاء عن الماء، يهتّم
نجم الثريا بالطلوع، ويحين وقت احتمال القوافل، وشد الرحال، كل إلى
موطنه. إنها لحظة انهيار العاشق البدوي، وانكسار قلبه، وتداعي العالم من
حواله. ولكن ذا الرمة شاعر يحاول التماسك، وعدم الانهيار، ليس لأنه كان
يعرف منافاة الهايكو للعواطف الصرفة، فالهايكو لم يكن قد ابتكر في اليابان
بعد، ليس قبل تسعة قرون ستأتي. ولكن تماسك ذي الرمة عائد لأسباب
أخرى تتعلق بهيئته وصورته أمام الرجال.

فما زلتُ أطوي النفسَ حتى كأنها بذِي الرُمثِ لم تخطُرْ على بال ذاكرِ
حياءٍ وإشفافاً من الركبِ أن يروا دليلاً على مُستودعاتِ السرائرِ^(٢)

(١) الديوان، ص ٢٧١-٢٧٢

(٢) نفسه، ص ١٦٦٩

إنه يطوي نفسه على مكنوناتها، ويواري ضعفه عن عيون الرجال وقلوبهم المتخشبة. وهو بهذا الطي وهذه المواراة لا يحفظ دمعته من أن تُراق أمامهم فحسب، بل وماء وجهه أيضا.

عشيّة لولا لِحيتي لتهتكت من الوجد عن أسرارِ نفسي سُورُها^(١)

وكان أكثر حياء ذي الرمة من لوم وتوبيخ أخيه مسعود، الذي كان مطلعا على مستودعات قلبه، وشاهدا على ما توارى خلف عينيه ولحيته.

عشيّة مسعودُ يقولُ وقد جرى على لِحيتي من عَبْرَةِ العينِ قاطِرُ
أفي الدارِ تبكي أن تفرّق أهلها وأنت امرؤ قد حلّمتك العشائرُ^(٢)

كثيرا ما كان هذا العذل يقصم ظهره، ويدفعه إلى التراجع عن البكاء أوقات العشيّة. وتكاد العشيّة تكون مرادفا للوداع، والغروب، وانتهاء الربيع. فما أشبه عشيّة النهار، بعشيّة فصل الربيع، وما أشبه عشيّة الربيع بعشيّة العام. إنها اللحظة التي يتلاشى عندها كل أرب، ويتوقف العقل والقلب فيها عن العمل، وتتصرف الجوارح كما يتصرف الأطفال فعلا، عندما لا ينالون ما يريدون، احتيالا على الواقع، ومحاولةً للعبث بسيرورته.

دمعته

في أغوار لحيته

غائرة

منسرح

*

(١) الديوان، ص ٢٢٣

(٢) نفسه، ص ١٠١٢

عشيّة مالي حيلةٌ غير أنني بلفطِ الحصى والخطّ في الأرض مولعٌ
أخطُّ وأمحو الخطَّ ثم أعيدُه بكفّي والغربانُ في الدارِ وقّعٌ^(١)

هكذا وفي غمضة عين، تحول مربع الأجرة إلى طلل هامد غادرته الحياة، وانحسرت عنه الألوان، وعاد صورةً بالأبيض والأسود كما كان. ولكن الطلل في عيني ذي الرمة ما يزال حرماً مقدّساً، تُؤدّي فيه شعائر الحب، ويُمنع الصيد والأذى. يلتقط ذو الرمة الحصى من تلك الأرض، كما يلتقط الحجاج جمراتهم من أرض مزدلفة. يبدو أن ذا الرمة آخر المغادرين دائماً، يتأخر عن الركب ليقضي فرض البكاء، ويمضي ساعة خلوة. يخط على التراب كلاماً سريع الامحاء، كنقطة عروسٍ، أو كلحظة مرح ربيعي، أو كقصيدة هايكو.

بشوكة سغدانٍ يخطُّ على الثرى

ويمحو طويل



وجال السفى موجَ الحَبَابِ وقَلَصْتُ مع النجمِ عن أنفِ المصيفِ الأباردُ
وهاجَتْ بقايا الفُلُقْلُقِ لَانٍ وعَطَلْتُ حَوَالِيَهُ هُوجُ الرياحِ الحواصِدِ
ولم يبقَ من مُنْقَاضِ رُقُشِ توائِمِ من الرُّغْبِ أولادِ المَكَاكِيِّ واحدٌ^(٢)

يلخص ذو الرمة أمارات تصرم الربيع، الذي كان اسمه الصيف قديماً،

(١) الديوان، ص ٧٢٠-٧٢١

(٢) نفسه، ص ١٠٩٤-١٠٩٥

والذي ينقضي بطلوع نجم الثريا، بتطير السفى، وتقلص برودة الغداة والعشي، وإلقاء نبتة القلقلان زيتها وحليها بفعل الرياح الجافة، ومغادرة فراخ المكاكي ذات الزغب أعشاشها. والمكاكي جمع مُكَّاء، وهي القبرة البرية المغردة التي تسمى في الخليج أم سالم. وتضع أنثى المكاء بيضتين اثنتين أو ثلاثا من البيض المرقش في عش تتخذه على سطح الأرض. ومنقاص البيض بقاياه المتكسرة في العش. قال الشاعر:

إذا غرد المُكَّاء في غير روضة فويل لأهل الشاء والحمراء

ومعناه أن المكاء لا يألف غير الرياض، فإذا غرد في مكان غيرها، كانت تلك أمانة الجذب.

تغريدة آخر مُكَّاءٍ

كانت

صافرة الإخلاء

خبب



إذا الجازئاتُ القُمُرُ أصبحنَ لا يرى سواهنَ أضحى وهو بالقفرِ باجئ^(١)

ولا يقوى على الجزء آخر الربيع سوى حمار الوحش، هذا ما قاله ذو الرمة تعصيذا لقول ساجع العرب «إذا طلع الدلو هيب الجزو»، أي خشي على الإبل ألا تكتفي بالمرعى عن الماء. ولكن حمار الوحش، يتمسك بأرضه ما استطاع، جذلان متبجحا، كما لو كان ملك القفار. لقد أخلت كل الجازئات له ولأثنته المكان، إشفافا من الظما، بعد جفاف العشب واشتداد

(١) الديوان، ص ٨٩٤

الحر، وقطع الأمل من المطر، واصفرار الماء المتبقي في الأحواض القليلة.
يبدو أن حمار الوحش يعرف شيئاً لا تعرفه جوازئ الربيع الأخرى. ربما
روضة رعي سرية لا تطالها الإبل والظباء والمها.

لحمار الوحش

مَخْبَأٌ

عُشْبَةُ قَفَرٍ

خب



فلَمَّا رَأَيْنَا اللَّيْلَ وَالشَّمْسُ حَيَّةً حَيَاةَ الَّذِي يَقْضِي حُشَاةً نَازِعًا^(١)

هذه هي اللقطة البديعة، التي رسمها ذو الرمة، وسلبت لبّ ابن المعتز. إنها
الدقيقة، بل الثانية، التي تنغمس فيها الشمس في الأفق لحظة الغروب، وينغمس
معها الربيع في آخر يوم من أيامه، قبل طلوع الثريا في الفجر المقبل. إن الشمس
في آخر عهدها بالأفق، كالمُحتضر أثناء حشجة الصدر بالروح. تلك البقية
الباقية من الشمس، تشبه ثماله الروح المتبقية في قعر الجسد عند الاحتضار.
والاحتضار قد يعني الفراق أيضاً، فالحب «موت صغير»، كما يقول ابن عربي.

هل تعرفُ المنزلَ بالوحيدِ	قَفَرًا عَفَاهُ أَبَدُ الْأَبِيدِ
والدهرُ يُبْلِي جَدَّةَ الْجَدِيدِ	لَمْ يُبْقِ غَيْرَ مُثَلِّ رُكُودِ
غَيْرَ ثَلَاثِ مِائَلَاتِ سُودِ	وغيرَ باقيِ ملعبِ الوليدِ
وغيرَ مرضوخِ القفا موتودِ	أَشْعَثَ بَاقِي رُومَةَ التَّقْلِيدِ ^(٢)

(١) الديوان، ص ٨٠١

(٢) نفسه، ص ٣٢٧-٣٣٠

سيتردد ذو الرمة في مواسم الربيع المقبلة على مراع مية، وما يعرفه ويألفه من أماكن نزولها، طمعا بموافاتها، ولكنه لن يجدها في غالب الأحيان، فالعرب تغيّر مراعها، كما يغيّر المطر مواقع انهماكه. لا يجد ذو الرمة في الديار المتهدمة، غير أثافٍ ثلاثٍ مسوّدة، وغير ملعب الوليد، ووتد عنيد ترك مغروزا في الأرض، لأنه لم يُرَدْ أن يغادر مع الخيمة. لقد شد أهل مية جبل الود، فانقطع الجبل، وظل هناك متعلقا بوتره. هذا الجبل المنقطع البالي، هو الرُمة، التي صارت لقب غيلان. ولكن قلبه كالود فعلا، متروك في هذا المكان، الذي سيوصي بأن يُدفن فيه عند موته. وإذا كان ابن عربي قد أفنى عمره يبحث عن أوتاده الأربعة التي تثبت خيمة قلبه، فإن ذا الرمة وتد بلا موتود، ظل منقطع الجبل، منصّع الرأس، في صحراء مية، المقفرة منها.

الودّ البالي

برج استطلاع

تصعده النملة

خب



يبدو لعينيك منها وهي مُزمنة نُؤيِّ ومستوقدٌ بالٍ ومُختطبُ
بجانبِ الزُّرقِ لم تظمئنِ معالمها دوارجُ المَورِ والأمطارُ والحَقَبُ^(١)

كثير هو ما يتبقى من المنزل بعد أن تمحو منه السنون ما تمحو، وتأكل منه الرياح الحواصب ما تأكل، ويذيب منه المطر ما يذيب. النؤي، وهو قناة

(١) الديوان، ص ٢١-٢٢

تُحفر حول الخيمة لحمايتها من الماء، ما يزال محفورا. والموقد، ما تزال
أثافيه الثلاث منصوبة للقدر. ماذا بقي من الدار أيضا يا ذا الرمة؟

عَفَتْ غَيْرَ آرِيٍّ وَأَعْضَادِ مَسْجِدٍ وَسُفْعِ مُنَاخَاتِ رَوَاحِلَ مِزْجَلٍ^(١)

بقي أيضا مربوط للدواب، وأنقاض مسجد. كل ما تبقى من الدار، يبعث،
بشكل ما، على الراحة. النؤي راحة الخيمة من الليل، والأثافي الثلاث راحة
القدر من الرماد، والآري راحة الإبل والغنم من الترحال، والمسجد راحة
الأرواح من متاع الدنيا. لم يُغفل قلب ذي الرمة المتصوف دون أن يدري،
بقايا مسجد الحي، بينما يصور ويتفقد أطلال حبيته.

في المسجد العافي

اطمأنث زهرة

فغدث فراشة

كامل

(١) الديوان، ص ١٤٥٣

قيظ المفازة

القيظ موسم العودة إلى الحاضرة، وفصل انتهاء النجعة، حين لا يبقى في الفلاة ماء ولا كلاً. تكون رحلة العودة من البادية أصعب، كلما تأخرت، فالقيظ أثقل الفصول على الطعائن؛ لأنّ الظمأ والإعياء يبلغ منها غايته، وقد تُجبر الإبل الحوامل على إجهاض أجنتها. تشكو كائنات القَيْظ لهيب الشمس، وتوقد الرمضاء، فتتقافز الجنادب على الأرض، وتلجأ الطباء إلى الكُنُس، ويختبئ العصفور في جحر الضب. ولكن صحراء القَيْظ لا تخلو من زينة السراب نهاراً، وزينة النجوم ليلاً. السراب الذي يوهك بالماء كاذباً، تقابله النجوم التي تهديك إلى الماء صادقة. وعندما يبلغ المنهل، لا يفكر البدوي إلا بشيء واحد، هو بلوغ المنهل التالي.

يعظم ذو الرمة الصحراء، على شدة أهوالها، ويحب فيها حياته المحفوفة بالمهالك. الصحراء مغامرة البدوي الأزلية، ولا بد لكي ينجو بحياته، وبها، من أن يفهمها، ويفك أسرارها بأقل ما تعطيه من مفاتيح. تُدرّب الصحراء أهلها على دقة الملاحظة، وتفتح حواسهم عن آخرها، فنجاتهم رهن وميض قد يجوده الأفق، أو صوت خافت في ليلة عمياء. يتسلح البدوي الشاعر بعينه الثاقبة، وأذنه المرفهة، وقلبه الحساس، ليرصد كل ما يبرق وما يتحرك من حوله، ومن فوقه ومن تحته. إنها صحراء القَيْظ، أم المهالك والأهوال، التي أسماها أهلها بالمفازة تفاؤلاً، وما أكثر أسماءها عند ذي الرمة.



أقامت به حتى ذوى العود والثوى وساق الثريا في ملاءته الفجر^(١)

حين تقول العرب: النجم، معرّفًا بآل، فإنهم يعنون الثريا دون سواها. الثريا عندهم معرفة، وكل نجم سواها نكرة. إذا طلعت الثريا، دخل بطلوعها القيظ، بجفافه، وعطشه، واحتدام حره، فترك البادون مناجعهم عائدين إلى الديار، حيث الظل والماء وصلة الأرحام. وإذا سقطت الثريا فجرا، دخل الشتاء، بمطره وجوعه وبرده. وبالثريا يقترن القمر ست مرات في السنة، فتُعرف باقترانهما الأزمان، فأول الشتاء يكون عند قران ليلة الحادي عشر من الشهر القمري، ويتتصف الشتاء عند قران تاسع، ويتصرم عند قران سابع. ويتدئ الربيع عند قران خامس، ويتتصف عند قران ثالث، ويتصرم عند قران حادي. الثريا إذن سيدة المنازل، ونجمة نجوم الأخذ.

تُطَلُّ الثريا

وفي قربة الماء

متقارب

عشرون قطرة



تحملن من قاع القرينة بعدما تصيفن حتى ما عن العبد حابس
إلى منهل لم تشجعه بعكة جنوب ولم يغرس به النخل غارس^(٢)

قاع القرينة موضع من الأرض ذو طينة صلبة، وقد تحمل الظعن منه بعد

(١) الديوان، ص ٥٦١

(٢) نفسه، ص ١١٢٢

انقضاء الصيف، أي الربيع، فلم يبق ما يحبسهم عن العودة إلى ديارهم، حيث يوجد العَدَد، وهو بئر غير مطويٍّ، لا ينقطع ماؤه. ثم إنهم توقفوا على الطريق، عند منهلٍ بَكَرٍ لم تهبَّ عليه ريح الجنوب أيام الحر، ولم يجد أهل القرى والأرياف إليه من سبيل.

نواة التمر مُلَقَاةٌ

قريةً من فم المنهل هزج



وَمَخْشِيَّةُ العاثورِ يَزْمِي بِرَكْبِهَا إِلَى مِثْلِهِ خَمْسٌ بَعِيدٌ مَنَاهِلُهُ^(١)

يصف ذو الرمة صحراء القيز بمخشية العاثور. وهو، على كثرة أوصافه للصحراء، لم يصفها بوصف أهول ولا أبلغ من وصفه هذا. الصحراء التي كانت تُرْجَى هداياها ربيعاً، إذا بها تُخْشَى فيها العثرات. ولكنَّ الصحراء في ذاتها لا تُرْجَى ولا تُخْشَى، إنما هي مسرح لرجاء الماء وخشية الظمأ، وإنما يترحل البدو ما عاشوا رجاءً وخشية. والترحل في القيز هو الخشية كلها، ليس من الظمأ فحسب، بل من التيه أيضاً، والسباع، وقطاع الطرق، والحر الذي لا تطيقه الإبل الخوامس فضلاً عن البشر. والخمُسُ ظِمْمٌ من أظماء الإبل. والخوامس: الإبل ترد الماء، فينقطع عنها، ولا ترد مرة أخرى إلا في اليوم الخامس.^(٢)

(١) الديوان، ص ١٢٤٩

(٢) انظر: الأصمعي، كتاب الإبل، تح حاتم الضامن، دار البشائر، ٢٠٠٣، ص ١٤٩

أربعة نهاراتٍ

بين الرشفة

والأخرى

خبب



وأرضٍ خلاءٍ تسحلُ الريحُ متنها كساها سوادُ الليلِ أوديةً خُضرا
فَمُوسٍ بِخُمْسِ الرُّكْبِ تِهَاءَ ما يُرى بها الناسُ إلا أن يَمُرُوا بها سَفْرا^(١)

إنها فلاة تيهاء، خلاء من الماء والبشر، بعد أن صبغ الليل حصباءها بسواده،
ها هو يكسوها بخضرته. والخضرة عند العرب سواد، والسواد عندهم خضرة.
يرقق ذو الرمة قلب الليل على الفلاة، فإذا به يلف متنها برداء من دفئه وعنايته،
كما يلقك مرأى البشر في الأرض المنقطعة، برداء من الطمأنينة.

قافلتانٍ

تظْلانِ

خبب

على مرأى من بعضهما



لأخفافها بالليل وَقْعُ كأنه على البيدِ ترشاف الظماء السوابعِ

يررع ذو الرمة في محاكاة الأصوات تقليدًا وتشبيهًا. وهنا يشبه ذو الرمة
صوتا بصوت آخر. يشبهه أصوات أخفاف الإبل المدلجة، بصوت ارتشافها

(١) الديوان، ص ١٤٢٣-١٤٢٤

للماء إذا كان ظمؤها سِبْعًا، أي إذا هي لم ترد الماء منذ ستة أيام. لا شك أن صوت ارتشافها سيكون مرتفعًا، ومتسارعًا، ومتصلاً، لأنه صوت أكباد شرهة للماء، غير متوانية في بلّ غليلها. وكما ترتوي الأكباد من الماء، لا بد للأخفاف الضامّة من تجرع الرمل، وارتشاف الطريق.

البیداءُ

صافیةٌ

والأخفاف تشرُّبُها

مقتضب



تُقَارِبُ حَتَّى يَطْمَعَ التَّابِعُ الصَّبَا وَلَيْسَتْ بِأَذْنَى مِنْ إِيَابِ الْمُنْخَلِ^(١)

إن خوف البدوي من التيه في المفازة ليس خوفا من الإشراف على الموت، بقدر ما هو خوف من عدم العودة إلى الحياة. فهذا المنخل، رجل خرج يطلب القرظ، وهو شجر تُدبغ بشمره وأوراقه الجلود، ولم يعد، فمضى مثلاً لمن يذهب بلا عودة.

تِيَّاسَزْنَ عَنْ حَذْوِ الْفِرَاقِدِ فِي الشَّرَى وَيَأْمَنَنَّ شَيْئًا عَنْ يَمِينِ الْمَغَاوِرِ^(٢)

ولكن البدوي المتفرّس في صفحة السماء لا ينبغي له أن يتيه في الصحراء. إنه لا يعرف بالنجوم الجهات الأربع فحسب، بل ويعرف، بمجرد رفع ناظريه إلى الأعلى، في أي وقت من السنة هو. والنجوم كالطيور، منها

(١) الديوان، ص ١٤٧٣

(٢) نفسه، ص ١٦٩٦

الأوابد وغير الأوابد. والفرقدان من أوابد النجوم التي لا تغيب من صفحة السماء طوال العام، ولذلك يُهتدى بها، وتُعرف بها جهة الشمال. والمغاوير جهة وقوع النجوم في الأفق الغربي.

الفرقدان يسارًا

والحيُّ

للأحساء

مجث



إذا اغْتَبَقَتْ نَجْمًا فَعَارَ تَسَحَّرَتْ غَلَالَةً نَجْمٍ آخَرَ اللَّيْلِ طَالِعٌ^(١)

الغبوق هو شراب العشي، وناقاة ذي الرمة تشرب النجم أول الليل، حتى إذا سقط، تسحَّرت بنجم آخر يطلع من جهة المشرق. معنى ذلك أن ذا الرمة كان يتجه شرقا عند قوله هذا البيت، ربما ليس إلى الأحساء، بل إلى جنة نخيل أخرى، غالبا هي البصرة. ونجوم الأخذ الثمانية والعشرون، لا يجتمع منها في سماء واحدة سوى أربعة عشر نجما. وكلما سقط منها نجم في المغرب ظهر رقيه في المشرق.

نصفُ النجوم أُنِيخَتْ

والبقيةُ

في آثارها

بسيط



أَقَمْتُ لَهُ سَرَاهُ بِمُدْلِهِمْ أَمَقَّ إِذَا تَخَاوَصَتِ النُّجُومُ^(١)

المدلهم الأماق هو الليل الطويل . يقول، إنه لم ينم ذلك الليل حتى كادت النجوم تغور . وتتخاوص النجوم آخر الليل كما يتخاوص الرجل إذا أغمض عينا ونظر بالأخرى، وذلك حين يحول دون رؤيتها القتام، فتومض مرة وتختفي أخرى، وهذا من عجيب التشبيه.

وَشُعْتُ يَشْجُونُ الْفَلَاحِي فِي رُؤُوسِهِ إِذَا حَوَّلَتْ أُمُّ النُّجُومِ الشَّوَابِكِ^(٢)

يصف ذو الرمة رفاقه، وقد عشا التراب في وجوههم، وتلبدت به شعورهم . إنهم يشجون برؤوسهم الشعثاء تلك، رؤوس الكثران في الفلوات، التي مهما كانت عنيدة، فهم يفوقونها عنادا . وأُمُّ النجوم هي المجرة، تتوسط السماء في ليالي القيظ، ثم تميل إلى ناحية منها آخر الليل . وإنما يحلو لهؤلاء المسير، إذا انحرفت المجرة عن كبد السماء، وذلك في الأسحار . قال كوباياشي إيسا:

حصيرة قش

دربُ التبانة

تنحرف داخل القدر

وهو يذكرنا بقول الراعي النميري، معلّم ذي الرمة، وقد ذكر امرأة حلت ضيفة عليه:

(١) الديوان، ص ٦٨١

(٢) نفسه، ص ١٧٢٧

فبانت تُعدُّ النجمَ في مُستحيرةٍ سريعٍ بأيدي الآكلين جُمودُها^(١)

فهي تشاهد انعكاس الثريا في دسم الإناء أيام الشتاء، كما يراقب إيسا انحراف المجرة داخل القدر أيام الخريف. ولكن ذا الرمة ورفاقه، حين يشاهدون انحراف المجرة في السماء أيام القيظ، لا يهجسون بطعام الأواني، بقدر ما يهجسون بمناهل الماء.

مجرةُ النجومِ

أم

مجرةُ من العطش؟

رجز



ونوم كحسوَ الطيرِ قذباتٌ صُحبتني ينالونه فوقَ القِلاصِ العياهِلِ^(٢)

ليل ساكن ورحلة طويلة، ولا بد للمدلجين من نعاس. ولكن هل إلى النوم على ظهور الإبل من سبيل؟ أيمن لأعينهم حقا أن تغط، والمهالك يقظة تترصدهم؟ ماذا لو التوت بهم الطريق أثناء نومهم فضّلوا؟ ماذا لو ارتخت الأزقة من أيديهم، أو زلت عن الأكوار أجسادهم؟ إنهم ينامون، إذا ناموا، نوما متقطعا كاحتساء الطير الحذر للماء. يا للتذبذب المضني بين النوم والإفاقة، ويا لمشقة الرحلة، وعذابها.

(١) ديوان الراعي النميري، ص ١١٢

(٢) الديوان، ص ١٣٤٤

صحا بين وقع الخُفِّ والخُفِّ

راكبٌ

طويل

وأغفى

*

لا تُشْتَكى سقطةٌ منها وقد رَقَصَتْ بها المفاوِزُ حتى ظهرها حَدْبٌ^(١)

هذه الناقة الحدياء من الهزال، ما تزال متماسكة في سراها، لا يُخاف عليها، ولا يُخاف الوقوع من فوقها.

مفازةٌ

ناقةٌ حدياء

بسيط

لا وقفت ولا غفت

*

إذا انجابت الظلماء أضحت رؤوسهم عليهم من طول الكرى وهي ظُلُعُ
يُقيمونها بالجهدِ حالاً وتنتحي بها نشوةُ الإدلاجِ أخرى فترَكُعُ
ترى كلَّ مغلوبٍ يميذُ كأنه بجبلين في مشطونةٍ يتبَوَّعُ^(٢)

إنه وصف متحرك لا مثيل له، لقافلة من الرؤوس المائلة على ظهور الإبل من شدة النعاس. الإبل تظلع من الإعياء أيضاً، وتريد الراحة، وحين

(١) الديوان، ص ٤٤

(٢) نفسه، ص ٧٣٤-٧٣٦

تبرك ولا تريد القيام، يُنهضونها من فورهم بمشقة بالغة، فما تلبث أن تقع ثانية من نشوة الإدلاج. يُخدّر ليل الصحراء المسافرين، ولا يستثني المطايا، ويُسكرهم وإياها كما تفعل الخمرة بالمخمور، أو كما تفعل الخلوة بالصوفي. ولكن هاجس الماء لا يغيب عن بال ذي الرمة، فإذا به يشبه الرجل المتأرجح من غلبة النعاس، بالذي يشدّ دلوًا ذات حبلين من قاع بئر غير مستقيمة. إنه مشهد سينمائي مائل دائماً، فيه رؤوس تُطرح، وإبل تطلع، وبئرٌ معوجة يتمايل مأتحها يمنة ويسرة.

من الإعياء تسجدُ ناقةٌ

وتقومُ

كي تركعُ

مجزوء الوافر



رمى الإدلاج أيسرَ مرفقيها بأشعث مثل أشلاء اللجام
أناخَ فما توسدَ غيرَ كفٍّ لوى ببنانها طرف الزمام^(١)

لقد أنك الإدلاج القافلة أخيراً، وألقى الراكب بنفسه عند يد ناقته اليسرى ليسترى. الراكب الأشعث كلجام فرس قديم، لا طاقة له على أن يحلّ رحلاً من الرحال ليتوسده، أو يصنع لرأسه وسادة من التراب، فيكتفي بتوسد كفه الخشنة، المتشبثة بطرف الزمام خوفاً من فرار الراحلة أثناء غفوته. وهو بتشبته بالزمام، إنما يتشبث بحياته، فلا نجاة له من المفازة بلا راحلة.

(١) الديوان، ص ١٣٩٨-١٣٩٩

ولكن ذا الرمة، لم يلو الزمام بالكف، إنما لوى طرف الزمام، بينان الكف، وهذا من شواهد دقته في الوصف. أما توسده الكف، فيذكرنا ببوسون حين هكا:

واقعًا في حب ذاتي
أتوسد ذراعي
تحت قمرٍ غائم

وذو الرمة حين يتوسد كفه للنوم، لا يقل عن بوسون حبًا لذاته، ولا افتتانًا براحلته المتعبة عن افتتان بوسون بالقمر الغائم. ولا بأس أحيانًا، في أن نحب ذواتنا الفانية في الكون والكائنات.

إصبغَ حرَّها الزمامُ
وكفَّ
تتملَّ

خفيف



إذا برَكْتُ طرَحْتُ لها زمامي ولم أعقلُ برُكَّتِها عقلا^(١)

يحدث أحيانًا أن تكون الراحلة عاجزة عن الهرب من شدة الإعياء. يطرح ذو الرمة زمام ناقته المرهقة على الأرض، ولا يبالي بعقلها، لتأكده من عجزها عن النهوض. يستطيع الآن أن ينام أين ما أحب، دون أن يلوي على

(١) الديوان، ص ١٥٣٢

بنان كفه طرف الزمام، وأن يتوسد ما شاء من حجر أو تراب. ولكن، هل ثمة
في الصحراء مكان للنوم أكثر طمأنينة من أحضان ناقتك؟

رُكْبَةٌ

يعقلها التعبُ

أينها والهربُ؟

مديد



مذبذبةٌ أضُرَّ بها بُكوري وتهجيري إذا اليعفورُ قال^(١)

يضطر مسافر القيظ أحياناً، لكي يرد الماء في الوقت المحدد، إلى أن
يصل الليل بالنهار على ظهور الرواحل. هنا يصف ذو الرمة تضجُّر ناقتة، ليس
فقط من الذباب، الذي يستعر مع طلوع نجم الدبران، بل ومن اضطرابها إلى
السير منذ الصباح الباكر، وعدم توقفها للراحة عند الظهيرة. إنها تحسد الظبي
المرتاح في مقيله، وتكاد تُجنَّ من أذى الذباب المتساقط على جسدها
المتعرق، فما تبرح تطرده بذيلها.

دُبابٌ

لا يُهشَّ عليه

إلا بحرباءٍ

وافر



(١) الديوان، ص ١٥٢٧

قليلٌ على أكواريهنَّ اتقاؤنا صَلَّى القِيظُ إلَّا أَنَّا نَتَلَثَّمُ^(١)

يعتد ذو الرمة بقدرته، هو ومن معه، على تحمل حرارة القِيظِ اللاهب، ولكنه يقر بأن يوم القِيظِ هذا، لا يُحتمل فعلا، ولا سبيل فيه إلى عدم التلثم. يُرخي المسافر طرف عمامته ليتقي به أشعة الشمس، بعد أن كانت عمامته تنفرط ليلا من تلقاء نفسها. القافلة متباطئة إذن، فليست قدرة الإبل على المسير نهارا كقدرتها عليه ليلا، يمكننا قياس ذلك بدقة في تماسك العمامة على رأس المسافر.

ليسوا طوارق:

أوجهٌ عربيةٌ

تتلثم

كامل



كأنَّ رَضِيخَ المَزْوِ من وقعها به خذاريْفُ من بَيضِ رَضِيخٍ رَضِيضُها^(٢)

يشبه فُتات حجر المرو، من وقع أخفاف الإبل عليه، قشور البيض المتكسر. الفلاة التي كان حصاها في الليل مصبوغا بالسواد، تصبغه الظهيرة بالأبيض، أو لنقل تغسله من سواده. إن ليل الصحراء مغاير لنهارها في كل شيء. في الليل تنطفئ الألوان وتشتعل الأصوات، وتعج الصحراء بالحياة. أما في وضوح النهار فتخمد الأصوات وتختبئ كافة الكائنات.

(١) الديوان، ص ١٥٨٥

(٢) نفسه، ص ٧١١

تكسّر المرو:

صريدُ أضرسٍ

مثلومةٍ

رجز

*

تَرى قُورَها يَغْرِقَنَّ في الآلِ مَرَّةً وَأَوْنَةً يَخْرُجَنَّ من غامِرٍ ضَحْلٍ^(١)

القور هي صغار الجبال، والآل هو السراب. ليست صحراء ذي الرمة بلا جبال، ولا يكاد يذكر السراب في شعره بمعزل عن الجبال، فالجبال هي التي تُعطي السراب أثرا مضاعفا. السراب أمل الظامئ بالماء، هو وهمه الجميل في هاجرة القيط. تارة يُغرق ذو الرمة الجبال في بحر عميق من السراب، وتارة يجعلها تغتسل في سراب ضحل.

صغارُ الجبالِ

توضئُ أقدامها

في السرابِ

متقارب

*

إذا صمَحَتْنا الشمسُ كانَ مَقِيلُنا سَماوَةً يَبِتُ لِمَ يُرَوِّقُ لَه سِثْرُ

إذا ضَرَبَتْهُ الرِّيحُ رَنَقَ فَوْقَنا عَلى حَدِّ قَوسَيْنَا كَما رَنَقَ النِّسْرُ^(٢)

تُقعد أشعة الشمس القافلة عن المسير نهارا كما يقعدھا النعاس ليلا.

(١) الديوان، ص ١٤٨

(٢) نفسه، ص ٥٩١

وجبت الاستراحة في أفياء شجرة، فإن لم توجد شجرة، فلا بد من ابتكار ظل بطريقة أو بأخرى. لا حيلة إذن غير زراعة الرماح والأقواس في التراب، وتعليق الثياب فوقها، عسى أن تثمر الظلال.

وَرِيطَةَ خِرْزِقٍ كَالْعُقَابِ رَفَعْتُهَا وَقَدَرَكُضْتَ رَضْفَ الْهَجِيرِ جَنَادِبُهُ^(١)

الثوب الذي ما تلبث أن تعبت به الريح، يرفرف كما يرفرف جناح طير جارح، يتصيد جيف الحيوانات النافقة من الظمأ وقت الهاجرة. بشس البيت والستر ثوب معلق فوق عودين، في قيظ يوليو أو أغسطس.

قبيلة

في ظلّ ثوبٍ

كثير الرُّقَعِ

سريع



وهاجرة من دون مئة لم تَقْلُ قَلَوَصِي بِهَا وَالْجُنْدُبُ الْجَوْنُ يُزْمَحُ^(٢)

ولكن المسافر في الهاجرة لا يملك خيار التوقف للراحة كل حين، وفي كل هاجرة. هذه هاجرة لا قبيلة فيها، مهما كانت حامية، حتى إنك لترى الجندب الجون، وهو الجراد الأسود المنقط، يضرب الأرض بأقوى ما لديه، ويقفز إشفاقاً من حرارة الأرض. كلما كانت الرمحة أقوى، كان الوقت الذي يقضيه الجندب في الهواء أطول. ولكن البقاء على الأرض أو التعلق في

(١) الديوان، ص ٨٥٢

(٢) نفسه، ص ١٢١٢

الهواء أمران أحلاهما مر، فالجندب حين ينزو، لاجئاً من الأرض الحارقة إلى الهواء الساخن، «كالمستجير من الرمضاء بالنار»، كما تقول العرب.

يُضْحِي بِهَا الْأَرْقُطُ الْجَوْنَ الْقَرَا غَرْدًا كَأَنَّهُ زَجِلُ الْأُوتَارِ مَخْطُومٌ
 مِنَ الطَّنَائِيرِ يَزْهَى صَوْتُهُ ثَمِلٌ فِي لَحْنِهِ عَنْ لُغَاتِ الْعُرْبِ تَعْجِيمٌ
 مُعْزُورِيَا رَمَضَ الرِّضْرَاضِ يَرْكُضُهُ وَالشَّمْسُ حِيرَى لَهَا بِالْجَوِّ تَدْوِيمٌ
 كَأَنَّ رِجْلَيْهِ رِجْلَا مُقْطَفٍ عَجِلَ إِذَا تَجَاوَبَ مِنْ بُرْدِيهِ تَرْنِيمٌ^(١)

الأرقط الجَوْنُ القَرَا، هو الجندب الأسود المرقط. ومعروريا رمض الرضراض، أي راكبا على رمضاء الأرض مباشرة دون سرج أو كور. يقول ذو الرمة، إن هذا الجندب يحرك جناحيه برجليه من الحر، فيصدر عن ذلك غناء كأنه صوت آلة موسيقية مشدودة الأوتار. ثم يشبهه الجندب وهو يضرب برجليه على جناحيه، براكب مستعجل يضرب متن بغيره برجليه.

جُنْدَبٌ

كَي تَهْدَأَ الرَّمْضَاءُ

لَمْ يَبْرُخْ يُغْنِي

رَمَلٌ



يُطَرِّخُنَ حَيْرَانًا بِكُلِّ مَفَازَةٍ سِقَابًا وَخُولاَ لَمْ يُكْمَلْ تَمَامُهَا
 تَرَى طَيْرَهَا مِنْ بَيْنِ عَافٍ وَحَاجِلٍ إِلَى حَيَّةِ الْأَنْفَاسِ مَوْتَى عِظَامُهَا^(٢)

(١) الديوان، ص ٤١٧-٤١٩

(٢) نفسه، ص ١٠٠٨-١٠٠٩

من أقسى لحظات البادية التي يوثقها لنا ذو الرمة بألة تصويره، لحظة إجهاض الناقة الحبلى حوارها من فرط الإجهاد. الحوار الذي قد يكون سقبا أي ذكرا، أو حائلا أي أنثى، يسقط ميت الجسد تماما، لولا أنه ما يزال يتنفس. تغادر ثواكل الإبل حيرانها، وترحل مع القافلة رغم أنوفها، تاركة أجتتها لجوارح الطير تتربص بها الدوائر، ما بين محلق فوقها، ومهول إليها.

النسر

فوق النوق الحوامل:

منسرح

هل من مُجْهِضٍ؟



يَطْرَحْنَ بِالمَهَامِهِ الْأَغْفَالِ	كُلَّ جَهِيضٍ لثِقِ السَّرْبَالِ
حَيَّ الشَّهِيْقِ مَيْتِ الْأَوْصَالِ	مَرَّتِ الْحِجَابِجِينَ مِنَ الْإِعْجَالِ
فَرَجَّ عَنْهُ حَلَقَ الْأَقْفَالِ	قَبْلَ تَقْضِي عِدَّةِ السَّخَالِ
طَوَّلَ السُّرَى وَجَرِيَةَ الْحَبَالِ	وَنَفْضَانَ الرَّحْلِ مِنْ مُعَالٍ ^(١)

بقافية أخرى، يستفيض ذو الرمة في وصف هذا الموقف المؤلم. تلقي الناقة جنينها المبلل بماء السلى، وقد أعجلته قبل أن ينبت حاجباه، وقبل أن تبلغ مدة حملها ستة أشهر، وهي عدة حمل السخال. أما عدة حمل الإبل فبين اثني عشر وأربعة عشر شهرا. إن ما أتعبها ودفعها إلى خدج جنينها، طول السرى في الفلاة، ووجع الحبال المشدودة على بطنها، واضطراب الرحل فوق ظهرها. لقد استطاع ذو الرمة في هذه الأرجوزة، أن يجعلنا نتعاطف مع

(١) الديوان، ص ٢٨١-٢٨٤

الحيوان، ونبكي له، دون أن يبدي هو أي عاطفة مباشرة. العاطفة الطبيعية عند ذي الرمة، عاطفة عميقة ومؤثرة، ولكنها خفية، تماما كما ينبغي لعاطفة الهايكو أن تكون.

تجسُّ جنينها

حُبلى

مجزوء الوافر

براها الرخلُ والحبلُ

✱

إذا هُنَّ جاذِبْنَ الأَزْمَةَ سَيَّلَتْ أنوفُ المهارى فوقَ أشداقِها الهُدُلِ^(١)

المهارى إبل منسوبة إلى مهرة. وقد تُجاذب أزمتها حين تنشط في السير، فتدمى أنوفها، وتختضب أشداقها المرتخية بالدم. ولكن ذا الرمة يذهب بهذا المشهد الدامي بعيدا، حين يقول في مناسبة أخرى:

تنجُو إذا جَعَلَتْ تَدْمَى أَخْشَتْها واعتَمَ بالزَبَدِ الجعْدِ الخراطيمُ^(٢)

والنجا شدة سير الناقة. والخشاش حديدة تكون في عظمة الأنف يُربط بها الزمام. يقول إن الإبل لا تبالي بالدم النازف من أنوفها، حين تجدّ في السير. النزيف هنا ليس نتيجة نشاطها كما في الصورة الأولى، بل هو سابق له. ويضيف ذو الرمة هنا تفصيلا آخر، وهو تكوّن هالة مستديرة من الزبد الأبيض على أنف الناقة، تشبه العمامة.

(١) الديوان، ص ١٥٤

(٢) نفسه، ص ٤٠٥

زَبَدٌ أَحْمَرُ

يتطاير

خبب

في وجه الراكب



رَمَتْهَا نُجُومُ الْقِيْظِ حَتَّى كَانَتْهَا أَوَاقِيٌّ أَعْلَى دُهْنِهَا فِي الْمَنَاصِفِ^(١)

لا يبرع ذو الرمة في وصف عضو من أعضاء الناقة كما يبرع في وصف عيناها. إنه يصف عيناها الغائرة من حرارة القيظ بمكيال دهن ذهب نصفه. إنه لا يعطي عيناها شكل الأوقية نصف الفارغة فحسب، بل ولونها الأصفر أيضا. ولكن هل يتوقف غور الدهن عند منتصف الأوقية، أم أنه يستمر في النقص باستمرار حرارة القيظ وجفافه؟

فَجِئْنَا عَلَى خُوصٍ كَأَنَّ عُيُونَهَا صُبَابَاتُ زَيْتٍ فِي أَوَاقِيٍّ مِنْ صُفْرِ^(٢)

الخصوص: الإبل ذات العيون الغائرة. في هذه المرحلة من القيظ، يزداد غور عيون الإبل، فلا يتبقى في تلك الأوقي النحاسية سوى صبابات قليلة من الزيت. الشيء الوحيد الذي يزداد هو اصفرار تلك العيون؛ لأن ذا الرمة لا يكتفي بذكر الأوقي، بل يذكر مِم هي مصنوعة أيضا؛ ليؤكد على اللون الأصفر للنحاس. إنه يكثر الأبيات بالتفاصيل الحسية، مضاعفا قيمتها الفنية.

(١) الديوان، ص ١٦٥٠

(٢) نفسه، ص ٩٦٦

بعين نصف مغمضة

تدير شؤونها

الناقة

مجزوء الوافر



كأنما عينها منها وقد ضَمَرَتْ وضَمَّها السِرُّ - في بعض الأضا - ميم^(١)

ولعل أعظم تشبيه في شعر ذي الرمة تشبيهه عين الناقة بحرف الميم. لقد هزلت الناقة من السير طوال القيط، حتى إذا وردت الأضا، وهي الغُدران، انعكست عينها على صفحة الماء حرف ميم. كان ذو الرمة يخفي معرفته بالكتابة، خشية تعيير أهل البادية له، وتقليل أهل الحاضرة من سليقته وحجَّيته للغوية، حتى فضحته ميم عين الناقة.

على الماء

حرف الميم يطفو

فتحسبه الناقة

طويل



إذا ما ارتمى لَحْيَاهُ يَاءَيْنِ قَطَعَتْ نطافَ المِرَاحِ الضَامِنَاتُ القَوَارِحُ^(٢)

يزجر الحادي، الإبل اللواتي استبان حملهن، من أجل المضي قدما في الرحلة. إنه يزجرهن بصوت متقطع كحرف الياء المكرر، بينما هن يتبولن،

(١) الديوان، ص ٤٢٥

(٢) نفسه، ص ٨٨٠

فتتقطع أبوالهين من هول زجرته. وكان ذا الرمة حين يشبه انعكاس عين الناقة في الماء بحرف الميم، وصوت الحادي بيائين، يعترف باستحواذ هذه الحروف الثلاثة على عقله الباطن. الميم والياءان، تلك حروف ميّ، المحفورة بين عينه وأذنه، والمنقوشة على شغاف قلبه.

بولُ الناقةِ

يتبخَّرُ

خبب

قبل مساسِ الأرضِ



ويوم يُظِلُّ الفرخَ في بيتٍ غيره له كوكبٌ فوق الحِدا بِ الظواهر^(١)

إنه يوم قيظ، من شدة لسعته، لم يُمهّل العصفور حتى يجد ظل شجرة، فألجأه إلى ما يكره، وهو التظلل داخل جحر ضب. قال الجاحظ في الحيوان: «وصفوا الضب كما ترى، بأنه لا يحفر إلا في كدية، ويطيل الحفر حتى تفنى برائنه، ويتوخى بها الارتفاع عن مجاري السيل والمياه، وعن مدق الحوافر، لكيلا ينهار عليه بيته.»^(٢) الحمد لله إذ جعل الضب لا يأكل العصافير.

الضب للعصفور:

أهلاً

رجز

أغلق المزلاجِ خلفك



(١) الديوان، ص ١٦٧٦

(٢) الجاحظ، الحيوان، ج ٦، ص ٤٢

يَظَلُّ بِهَا الْحَرَبَاءُ لِلشَّمْسِ مَائِلًا عَلَى الْجِذْلِ إِلَّا أَنَّهُ لَا يُكَبِّرُ
إِذَا حَوَّلَ الظِّلَّ الْعَشِيَّ رَأْيَتَهُ حَنِيفًا، وَفِي قَرْنِ الضُّحَى يَتَنَصَّرُ^(١)

والحرباء من ذوات الدم البارد، تحتاج إلى طاقة الشمس، فتخرج إليها
وتستقبلها بصدورها، فلا تكاد تفارقها. والجذل أصل الشجرة يلزمه الحرباء
حين يتشمس، ففي الضحى يستدبر القبلة كفعل النصارى، ويستقبلها بعد أن
تزول الشمس كما يفعل المسلمون.

عَبَادُ شَمْسٍ

رَبِّمَا الْحَرَبَاءُ

ظَنُّ نَفْسَهُ

رجز

*

وَيَوْمٍ يُزِيرُ الطَّبِيَّ أَقْصَى كِنَاسِهِ وَتَنْزُرُو كَنْزِوِ الْمُعْلَقَاتِ جَنَادِبُهُ^(٢)

الطباء على رقتها، كائنات قبيضية، تُرى في الفلوات أيام القيظ، ولا يتمكن
منها الصيادون حتى تكنس، أي تلتجئ إلى مخابثها من شدة الحر. أما الجراد
فيتفافز كما تتفافز الطيور حين تعلق في شباك الصيد.

يُلْذَنَ بِكُلِّ هَيْدَبَةٍ بَرُودٍ

كَأَنَّ عُرُوقَهَا شُعْبُ الْوَرِيدِ^(٣)

وَيَوْمٍ يَتْرُكُ الْآرَامَ صَرَعَى

بَحْثَنَ جَوَانِبِ الْأَرْطَاةِ حَتَّى

(١) الديوان، ص ٦٣١-٦٣٣

(٢) نفسه، ص ٨٤٣

(٣) نفسه، ص ١٨١٢-١٨١٣

الهيدبة البرود، الشجرة الظليلة، تلوذ بها الطباء. إنها تدخل كناسها مستدبرة، حذر أن تراها الأعين.^(١) ولكنها تود لو تتوغل في الكناس أكثر، لتتورأى عن العينين: عين الشمس، وعين الرامي، فتنبش الأرض نبشاً، حتى تكشف التراب عن عروق شجرة الأرطى التي تكنس تحتها.

يودُّ الطَّبِي
لو تنشَقُّ أَرْطَاةٌ

وتُخْفِيهِ
مجزوء الوافر



عواطف يستثبَن في مكنَسِ الضُّحَى إلى الهجرِ أفياءً بطيئاً ضُهلها^(٢)

يصف ذو الرمة الطباء وقد عطفَت أعناقها، تنتظر بصبر في كناسها فيء الظل. الفيء المتمنع البطيء، لا يلبي دعوتها حتى تزول الشمس وقت الهاجرة. والفيء ما كان بعد الزوال من الظل، فهو شرقي الجهة، في حين أن الظل الصباحي غربي الجهة.

كاد يصحو

الرشأ النائم

في فَيِّ ملائِك

رمل



(١) انظر: الجاحظ، الحيوان، ج ٦، ص ٢٨١

(٢) الديوان، ص ٩١١

إذا استودعته صفصفاً أو صريمة
 حذاراً على وشنان يصرعه الكرى
 إذا عطفته غادرته وراءها
 وتهجره إلا اختلاسا نهارها
 حذار المنيا رهبة أن يفتنها
 تنحت ونصت جيدها بالمناظر
 بكل مقييل عن ضعاف فواتر
 بجرعاء دهنائوة أو بحاجر
 وكم من محب رهبة العين هاجر
 به وهي إلا ذاك أضعف ناصر^(١)

لقد بلغ هذا المشهد الغاية في تصوير رحمة الأم بصغيرها. تترك الظبية ولدها على الأرض المستوية أو على كثيب من الرمل، وتظل تراقبه من بعيد لئلا تستدل السباع بها عليه. صغيرها الواهن، الذي ينام أغلب يومه، لا يمانع غياب أمه التي تزوره على فترات متباعدة، وسرعان ما تعاود هجرانه خوفاً عليه، فهي لا تملك لحمايته حيلة غير هذه.

غفا الحُشفُ جائماً

لم تعد أمه

ليرضع

مضارع



وماء تجافى الغيث عنه فما به
 ورذت وأرداف النجوم كأنها
 سواء الحمام الحُضْن الحُضْر حاضِر
 وراء السماكين المَها واليعافِر^(٢)

إنه ماء قديم راكد لم يصبه الغيث منذ زمن، وهو ماء هجره الوردون، ما

(١) الديوان، ص ١٦٧٤-١٦٧٥

(٢) نفسه، ص ١٠٢٩-١٠٣٠

خلا بعض الحمام التي تحضن بيضها. وعند ورود ذي الرمة هذا الماء كانت النجوم مشتتة في الأفق، كأنها قطعان مدبرة من المها والظباء. قال ابن قتيبة: «والنجوم إذا ابتدأت من المشرق رأيتها متباعدة متبددة، فإذا توسطت السماء، اجتمعت وتدانن، وإذا انحطت للغروب تباعدت أيضا وتبددت.»^(١)

من الشمس
تهربُ النجومُ
وتختفي غداةً

طويل



ومنهلٍ من القطا مورودٍ	أجنِ الصرى ذي عزمٍ لبودٍ
تكسوه كلُّ هيفةٍ رؤودٍ	من عطنٍ قد همَّ باليود
طُلاوةٍ من حائلٍ مطرودٍ	وردتُ بين الهبِّ والهُجودِ ^(٢)

يستفيض ذو الرمة في وصفه للمنهل الذي يرده بين الهب والهجود، أي بين اليقظة والنوم، أي في آخر الليل. إنه ماء متغير اللون والطعم والرائحة من ركوده الطويل، لا يخلو من الطحالب المتلبدة. تهب عليه رياح القيظ الحارة، فتكسوه بطبقة رقيقة من فضلات إبل قديمة، تظل طافية على صفحته. نتساءل كيف لذي الرمة أن يحافظ على هدوئه ولا يبدي أي اشمئزاز حين يصف ماء قدرا كهذا. إنه لا يكتفي بهكذائية الوصف، بل ربما اعترف غرفة من ذلك الماء وشرب مع إبله قبل أن يستأنف رحلته. إنها هكذائية الظمأ، التي لا تبالي بالأوبئة.

(١) ابن قتيبة، الأنواء في مواسم العرب، ص ١٨٦

(٢) الديوان، ص ٣٤٣-٣٤٥

الماء المتسخ

العطن الآجن

ماء أيضًا

خبب

*

فأذلى غلامي دلوهُ يبتغي بها شفاء الصدى والليل أدهم أبلق
فجاءت بنسج العنكبوت كأنه على عَصَوْنِهَا سابري مُشْبِقُ^(١)

يُدلي غلام ذي الرمة دلوهُ في البئر قبيل طلوع الشمس، فالسما مظلمة
والأفق مضيء. ولكن الدلو لا تأتي بالماء، بل بشبك عناكب ملتف على
عرقوتها، كأنه نسيج قماش مقطّع. يا للإحباط.

الدلو

تفسد بيت العنكبوت

متى ترميمه؟

بسيط

*

وبيت بمهواة هتكت سماءه إلى كوكب يزوي له الوجه شاربته
بمعقودة في نسع رخل تقطقطت إلى الماء حتى انقذ عنها طحالبه^(٢)

يهتك ذو الرمة بيت عنكبوت آخر، ولكن ليس بالدلو هذه المرة، بل

(١) الديوان، ص ٤٩٥-٤٩٦

(٢) نفسه، ص ٨٥٢-٨٥٣

بسفرة طعام من الجلد مربوطة في جبال الرحل. إنه يتنازل عن شيء من
هكذايته أخيراً، حين يزوي وجهه أثناء تذوق الماء الفاسد هذا. تنحدر السفرة
الجلدية إلى الماء فتفرج عنه الطحالب. أكاد أسمع صوت تقطقطها على
سطح الماء: قَطُّ قَطُّ قَطُّ.

سُفْرَةُ الْأَكْلِ

ظَمْنًا

فغدث قربة ماءٍ

رمّل



خريف المطر

الخريف موسم الانتجاع، وفصل العودة إلى البادية. هو أكثر الفصول بهجة، وأقربها إلى قلب البدوي المحب لحياة القفر. ما إن يطلع سهيل، وينبت الربل، حتى تزوي الإبل رؤوسها عن المياه، وتستعد القبائل للمغادرة بحثاً عن الكلاً. الخريف أيضاً موسم فصال الحيران عن أمهاتها، ولذلك فهو وقت وفرة اللبن عند الناس. يختلط صوت الحداة في الطريق الليلي إلى المرعى، بأصوات البوم، والريح التي يشبه صغيرها عذيف الجن، ولكن القافلة تستمر في السير إلى الموضع الذي انتدبه لها رائد القبيلة. والرائد، كما تقول العرب، لا يكذب أهله.

حين تقول الخريف، فكأنك تقول المطر، أو كأنك تقول السيل. لا يُرجى مطر في الجزيرة العربية مثل ما يرجى مطر الوسمي، الذي بفضل، يمكن للإبل والماشية أن تنعم بالرعي ثلاثة فصول متتالية. يكثر ذو الرمة من الدعاء بالسقيا لديار مية، ويخصص لها أكثر الأمطار نفعا، وهي أمطار وسمي الخريف. وتحضر في خريف ذي الرمة ثنائيتان متواتران في ديوانه. الثنائية الأولى هي المها والأرطى، فلا يكاد يذكر بقر الوحش بمعزل عن شجرتها المفضلة. أما الثنائية الثانية، فهي الصقر والجبارى، وإن كان لا يُمكن الصقر من الجبارى في شعره أبداً.



إذا سهيلٌ لاحَ كالوقودِ فردًا كشاةِ البقرِ المطرودِ^(١)

سهيلٌ نجمٌ متوقّد كالنار، ومنفرد، كثور المها العربي حين تطرده كلاب الصيد. إنه نفور تحبه عين ذي الرمة وتقرّ به، لأن في مرأى سهيلٍ بشرى انصراف الحر، واقتراب المطر، وهي بشرى لا تضاهيها سوى بشرى رؤية هلال العيد.

سهيلٌ تجلّى

وثورُ المها

في الرمالِ اضمَحَلّا

مقارب



تقيظُ الرملِ حتّى هزّ خلفتهُ تروُحُ البزْد ما في عيشه رَتَبُ
رَبْلًا وأرطى نفثَ عنه ذوائبهُ كواكبُ القِيظِ حتّى ماتتِ الشُّهْبُ^(٢)

ها هو ثور المها، الذي قضى قيظه في الرمال الجافة، ينعم بوفرة النبات من جديد. والخلفة: النبات تحرّكه الرياح في ليالي الخريف، ومثله الربل، الذي ينبت في البرودة بلا مطر. وذوائب الأرطى هي أغصانها، كأنها حين تميس تطرد وغرات القِيظ، وتعلن انتهاء الحر. وكان الأصمعي ينصب الذوائب فيجعلها مفعولا به، ويرفع الكواكب فيجعلها فاعلا، لينقلب المعنى تماما، وتنفض كواكب الحر أوراق الأرطى. ولكن نفى الذوائب للكواكب،

(١) الديوان، ص ٣٤١-٣٤٢

(٢) نفسه، ص ٧٥-٧٦

يا أصمعي، أقل تقريرية، وأكثر شعرية وقرباً من روح الهايكو، فهلا تركتها كما هي.

نفض الأرطى

ذواته

فهوى رُبُع النجوم

مديد



يَقْظَنَ الحمى والرملُ منهِنَّ مَرْبَعٌ ويشربنَ ألبانَ الهجانِ النجائبِ^(١)

أما النساء فقد قضين القبط في موضع دون مكة اسمه الحمى. والآن هن في الرمل كالمها، يتعمن كالمها بربل الخريف وخلفته. وعند طلوع سهيل، يفصل أهل الإبل الحيران عن أمهاتها، فيزيد عندهم اللبن. قال ساجع العرب: إذا طلع سهيل برد الليل، وخيف السيل، وكان للحوار الويل. وقال ابن قتيبة: «وكانوا إذا أرادوا فصال الحوار عند طلوع سهيل، استقبلوا به سهيلاً وأخذ أحدهم بأذنه أو لطمه، ثم حلف أن لا يرضع بعد يومه ذلك قطرة، ثم يصير أخلاف أمه كلها ويفصله.»^(٢)

لبنٌ غار في الثرى

وفصيلٌ

يتشمّم

خفيف



(١) الديوان، ص ١٩٤

(٢) ابن قتيبة، الأنواء في مواسم العرب، ص ١٥٦-١٥٧

إذا عارضَ الشعرى سهيلٌ بجَهْمَةٍ وجوزاءَها استَغْنَيْنَ عن كلِّ مَنَهْلٍ^(١)

قال ابن قتيبة في شرح هذا البيت: «يريد أنهم في هذا الوقت قد بدوا، وانتجعوا، واستغنوا عن محاضرتهم. ومعارضة سهيل الشعرى العبور مع طلوع السماك بجهمة من الليل كأنه الثلث الباقي من الليل.»^(٢) وقال الساجع: «إذا طلع السماك، قل على الماء اللكاك.» واللكاك الازدحام، لأن الإبل لا تكثر من شرب الماء حينها، ويمكنها أن تهجر المناهل، وتجتزئ عن الماء بالكأ الرطب، وهذا ما يُسمى الجَزء، أو الجزو. وقال بعض العرب: «إذا رأيتَ أنجمًا من الأسد، بال سهيل في الفضيخ ففسد، وطاب ألبان اللقاح فبرد.» والفضيخ شراب يُتخذ من بسرة التمر.

تَقَرَّفُ النَّاقَةُ

من ماءٍ

سُهَيْلٌ بِالَ فِيهِ

رَمَلٍ



تُصْغِي إِذَا شَدَّهَا بِالْكُورِ جَانِحَةً حَتَّى إِذَا مَا اسْتَوَى فِي غَزْزِهَا تَشِبُّ^(٣)

الكور للابل كالسرج للخيول، والغرز كالركاب. يصف هذا البيت علاقة الراحلة براكبها، ومدى التناغم والتفاهم بينهما. الناقة المستقرة في بروكها، متنبهةً لصاحبها، لا يدنو منها حتى تلتفت إليه بمجامع جوارحها، فإذا ما همَّ

(١) الديوان، ص ١٤٨٥

(٢) ابن قتيبة، الأنواء في مواسم العرب، ص ١٥٨

(٣) الديوان، ص ٤٨

بركوبها، ووضع رجله في غرزها، وثبت به، من فرط نشاطها، وتشوقها للسفر.

مُسَافِرٌ لَمْ يُودَّعْ بَعْدُ

نَاقَتُهُ

بسيط

عجلى به



إِذَا حَدَاهُنَّ بِهَيْدٍ هَيْدٍ

صَفَّخْنَ لِلْأَزْرَارِ بِالْحُدُودِ

يَتَّبَعْنَ مِثْلَ الصَّخْرَةِ الصَّيْخُودِ

تَرْمِي السَّرَى بَعُنَى أُمْلُودِ

وَهَامَةٍ مَلْمُومَةٍ الْجُلْمُودِ^(١)

الصوت هذه المرة للحادي، وهو يستحث الإبل للمسير، بنداء تفهم لغته، وتمثل له. يمتدح ذو الرمة نشاط الإبل وانصياعها، ويستعير جلمود امرئ القيس، ليصف همتها في السير. لا بد لرحلة العودة إلى البادية من إبل لا تتعب، ورجال لا يركنون للراحة. وكما قيل: «عند الصباح يحمد القوم السرى».

لَيْسَكْتَ الْحَادِي

تَغْدُ الْمَسِيرَ

نَاقَةُ

سريع



(١) الديوان، ص ٣٤٨-٣٥٠

لَأَنْتَ عَرِيكُتُهَا مِنْ طَوْلٍ مَا سَمِعْتَ بَيْنَ الْمَفَاوِزِ تَنَامُ الصَّدَى الْغَرْدُ^(١)

تمضي الناقة في رحلتها الطويلة بلا تكلؤ. لقد تمرست على الإرقال في البيد، واطمأنت نفسها إلى القفر، وألقت صوت الصدى، وهو ذكر البومة، وهو صوت كثير ما يُسمع في سُرى ذي الرمة. ولكن ما الذي يُعجب الناقة في صوت الصدى، ولا يعجبنا نحن البشر؟ وهل ثمة منافسة صوتية لاستمالة قلب الناقة، بين الحداة من بني البشر، والحداة من ذوات المناكير؟

نَاقَةٌ تَطْرُبُ لِلبُومِ

فَتَنَادُحُ

حُطَّاهَا

رَمَلْ

*

زَجُولٌ بِرَجْلَيْهَا نَهَوَزٌ بِرَأْسِهَا إِذَا أَفْسَدَ الْإِذْلَاجُ لَوْتَ الْعَصَائِبِ^(٢)

يسري نشاط الناقة المذلجة من قمة رأسها حتى أقصى أطرافها، فإذا بها تهز رقبتها هزا، وتضرب الأرض برجليها ضربا. نشاطها المفرط هذا، وإن استحسنته الشعراء، لن يكون محببا عند راكبٍ مُتَعَبٍ لم يُعْدُ بوسعه مجاراتها طوال الليل. سيزعجه على الأقل، انحلال عمامته كل برهة من شدة الوخد والإرقال، واضطراره إلى إعادة شدّها كلما انتقضت.

(١) الديوان، ص ١٧٤

(٢) نفسه، ص ٢١٦

ناقَةٌ إِذَا خَبَطَتْ

بي

عمامتي انفرطت

مقتضب



ودَوِّيَّةٌ مِثْلَ السَّمَاءِ اعْتَسَفْتُهَا وَقَدْ صَبَغَ اللَّيْلُ الْحَصَى بِسَوَادِ
بِهَا مِنْ حَسِيسِ الْقَفْرِ صَوْتُ كَأَنَّهُ غَنَاءُ أَنَاسِيٍّ بِهَا وَتَنَادٍ^(١)

يخوض ذو الرمة، على غير هدى، فلاة كالسمااء لا حد لها، في ليل فاحم الظلمة. ولكن كيف لمثله ألا يهتدي في فلاة كالسمااء، بنجوم السمااء، وليس في البادية من هو أعلم بمواقع النجوم منه؟ لا بد وأنها سماء ملتبدة بالغيوم، لكي تحتجب قُبَّتْها عنه. أفلم يكن يتبين الريح من أين هبوبها؟ أم اختلطت عليه نكباواتها؟ قد يكون عرف الجهات ولكنه لم يعرف تضاريس تلك الفلاة العذراء حين اعتسفها. إنه يرخي أذنيه لأدنى حسيس هناك، رجاء الأنس، وخشية المفاجآت. يتخيل صوت الريح أصوات بشر يغتوون من بعيد. إنه يأنس بمحض تخيلهم، ولا فرق إن كانوا مسافرين أو قطاع طرق، فكل غريب، كما قال امرؤ القيس، للغريب نسيب.

لَيْلًا مَسْنُتُ حَصَاةً

فِي الصَّبْحِ

لَمْ أَرْ كَفِّي

مجتث



لِلجِنِّ بِاللَّيْلِ فِي أَرْجَائِهَا زَجَلٌ كَمَا تَنَاحَ يَوْمَ الرِّيحِ عَيْشُومٌ
هَتَا وَهَتَا وَمِنْ هُنَا لَهَنَ بِهَا ذَاتَ الشَّمَائِلِ وَالْأَيْمَانِ هَيْئُومٌ^(١)

يُفَضَّلُ ذُو الرِّمَّةِ الْإِدْلَاجَ، وَهُوَ الْارْتِحَالُ لَيْلًا، رُبَّمَا لَانْخِفَاضِ الْحَرَارَةِ، وَسُكُونِ الرِّيحِ، وَرُبَّمَا لَصَفَاءِ الذَّهْنِ وَاشْتِعَالِ الْمُخِيلَةِ، وَرُبَّمَا لَاسْتِيقَاضِ الْجِنِّ، أَوْ لِإِيقَاضِهِمْ. لَعَلَّهُ يَبْحَثُ لَيْلًا عَنْ قَرِينِهِ الشَّعْرِيِّ، لِيَلْهَمَهُ قَصِيدَةً يَقْصُرُ بِهَا الطَّرِيقَ. يَا لَهُ مِنْ شَعُورٍ مَرْعَبٍ وَمُهَيْبٍ، حِينَ يَكُونُ الْمَرْءُ بَيْنَ يَدَيِ الْجِنِّ، فِي قَلْبِ لَيْلٍ، فِي قَلْبِ فَلَاحَةٍ. يَحَاكِي ذُو الرِّمَّةِ عَزِيفَ الْجِنِّ، بِإِيقَاعٍ لَا يَفَارِقُ الْأُذْنَ. أَتَخِيلُهُ إِيقَاعًا مَتَمَايِلًا ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشَّمَالِ، وَلَحْنًا يَشْبَهُ لَحْنَ الْخَبِيثِيِّ أَوْ السَّامِرِيِّ فِي حَفَلَاتِ الزَّارِ.

تُغْنِي الْجِنُّ

فِي الْفَلَوَاتِ

لَحْنِ الْبُخَيْتِيِّ

وَأَفَر



وَمَا الْوَسْمِيُّ أَوْلُهُ بَنَجْدٍ تَهَلَّلَ فِي مَسَارِيهِ انْهِلَالًا
بِذِي لَجَبٍ تَعَارَضُهُ بُرُوقٌ شُبُوبُ الْبُلُقِ تَشْتَعْلُ اشْتِعَالًا
فَلَمْ تَدْعِ الْبُورَاقُ عِرْقَ بَطْنٍ رَغِيبٌ سَيْلُهُ إِلَّا مُسَالَا^(٢)

الْوَسْمِيُّ أَوَّلُ الْمَطَرِ، وَهُوَ الَّذِي يَسْمُ الْأَرْضَ بِالنَّبَاتِ. يَقُولُ ذُو الرِّمَّةِ مَا

(١) الديوان، ص ٤٠٨-٤٠٩

(٢) نفسه، ص ١٥٤٩-١٥٥٠

هذا المطر المنهلّ بذى لجب، أي إنه مطر غزير، ولكنه بلا رعد، ويشبهه بياض
السحاب يصيبه البرق، بياض بطون الخيل حين تثور دفاعا عن أفراسها.
تسيل الأودية العريضة من ماء هذه الغيوم البوارق، ليبدأ مهرجان البادية
السنوي، وتبتل أرواح البدو بعد جذبها الطويل.

السيْلُ

يجرفُ قِربةً

شهرين لم يُحفل بها

كامل



عواسفَ الرملِ يستقفي تواليها مستبشّرُ بفراقِ الحيّ غزِيدُ
ألقى عَصِيَّ النوى عنهنّ دوزهرٍ وخفّ على ألسنِ الروادِ محمود^(١)

العواسف هي الإبل تقطع الرمل على غير هدى. وخلف الإبل، يُغني
الحادي طرباً لموسم التبدّي. حتى إذا بلغ بها الروض المنشود، ذا النبات
الملتف والزهر النضر، وجده كما نعته الرائد، فاستقر به وألقى عصا الترحال.

بُمُحَاذَاةِ الوادي

رقصُ الرائدِ

لغناء الحادي

خبب



(١) الديوان، ص ١٣٥٥-١٣٥٦

ضَمَّ الظَّلامُ عَلَى الْوَحْشِيِّ شَمْلَتَهُ وَرَائِخٌ مِنْ نِشَاصِ الدَّلْوِ مُنْسَكِبُ
فَبَاتَ ضَيْقًا إِلَى أَرْطَاةٍ مُرْتَكِمٍ مِنْ الْكَثِيبِ بِهَا دَفءٌ وَمُحْتَجَبٌ^(١)

يلف الظلام بعباءته ثور المها المطارد، في ليلة خريفية باردة، ينسكب فيها مطر الدلو، وهو من أنواء منتصف الخريف. يلتجئ الثور إلى شجرة أرطى على كثيب رملي مرتفع، طالبا عندها الدفء والستر من المطر والصيادين. يا لها من صورة هائلة للحياة البرية، في ظرف مناخي تعجز عن ترويضه آلات التصوير الحديثة، حيث المطر والصياد يطاردان الثور، والليل والأرطى يحميانه ويدودان عنه.

الثورُ

يلتحفُ الأرطى

مبللةً أهدابهُ

بسيط



فَأَعْنَقَ حَتَّى اعْتَامَ أَرْطَاةَ رَمْلَةٍ مُحَفَّفَةً بِالْحَاجِرَاتِ السَّوَاتِرِ
فَبَاتَ عَذُوبًا يَحْدُرُ الْمُزْنُ مَاءَهُ عَلَيْهِ كَحْدَرِ اللَّوْلُؤِ الْمُتَنَائِرِ^(٢)

يقول ذو الرمة في موضع آخر من ديوانه، إن ذلك الثور قد ركض وركض، حتى اختار لنفسه شجرة أرطى ذات أهداب كبيرة ساترة، فانكفاً تحتها، وقطرات المطر تنزلق عن ظهره كما تتدحرج لآلىء الخليج. وبات

(١) الديوان، ص ٨٠-٨١

(٢) نفسه، ص ١٧٠٨

عذوبًا، أي صائما، لا يأكل من الشجرة التي يستظل بها. إنه لا يريد أن يأكل مظلتها.

لا يأكلُ الغصنَ

ثورٌ

يخافُ أن يتعرَّى

مجث



يغشى الكناسَ برَوْقِهِ وَيَهْدِمُهُ من هائلِ الرملِ مُنْقَاضٌ وَمُنْكَشِبٌ
إذا أَرَادَ انكِناسًا فِيهِ عَنَّ لَهُ دُونَ الأرومةِ من أَطْنابِها طُنْبٌ^(١)

الروقان قرنا الثور، يضيق به مريضه تحت الشجرة، فيضرب بهما جانب الكتيب الرملي، فينهّد. والأرومة عروق الشجرة، كأنها أطناب خيمة، تمنعه من حفر الأرض بأظلافه لتوسعة المكان. إنها حالة من الارتباك والضيق، تجعل الثور يود التخلص من قرنيه، ومن أرومة الشجرة، لينكنس في بيته تماما، وينام في دعة. ولكن الشجرة لا تعود شجرة بلا أرومة، ولا يعود الثور ثورا، بلا قرنين متصبين على رأسه كرمحين.

يُحَرِّكُ الثورُ قرنيه

فيهدمُ

نصفَ بيته

بسيط



(١) الديوان، ص ٨٨-٨٩

وحائلٌ من سفيرِ الحَوْلِ جائلُهُ حَوْلَ الجرائيمِ في ألوانِهِ شَهَبٌ
كَأَنَّمَا نَفَضَ الأَحْمَالُ ذَاوِيَةً على جوانِبِهِ الفِرْصَادُ والعِنَبُ^(١)

الحائل من سفير الحول، هو ورق الأرطى المتساقط، وقد حال لونه من الأخضر إلى الأشهب، ودوّمت به الريح تحت الشجرة، وامتلاً به كِنَاسُ المها. وقد شبّه ذو الرمة بعر الثور، الذي امتلاً به الكناس أيضاً، بشمار التوت والعنب الذاوية تحت أشجارها. هذه صورة خريفية نادرة لتساقط الأوراق في بيئة صحراوية.

البغرةُ الحمراءُ

تلوينُ الخريفِ

على الورقِ

كامل



نَظَرْتُ كَمَا جَلَى عَلَى رَأْسِ رَهْمَةٍ من الطيرِ أَقْنَى يَنْفُضُ الطَّلَّ أَزْرَقُ
طِرَاقُ الخوافي واقِعٌ فوقَ رَيْعَةٍ نَدَى لَيْلِهِ فِي رِيْشِهِ يَتَرَقَّرُقُ^(٢)

ينظر ذو الرمة إلى الصحراء نظرة الصقر الواقع على مرتفع من الأرض. هذا الطير الأزرق، ذو المتقار الأفضس، يترقق ندى الطل في ريشه المتراكب ولا يكاد يجف ريشه من الندى مهما انتفض. إنها لقطة رقيقة لطير جارح، ليس للركة إلى مخالفه من سبيل.

(١) الديوان، ص ٨٥

(٢) نفسه، ص ٤٨٧

على ريشة البازي
رقرة الندى
خريفًا

طويل

*

بأرضٍ ترى فيها الحُبَّارى كأنها قُلُوصٌ أضلَّتْها بِعِكْمَيْنِ عَيْرُها^(١)

ولكن عين ذي الرمة ليست عين صقر، فها هو يظن الحبارى، وقد رآها من بعيد، ناقة ضالة عن القطيع. هكذا تخدع الأرض الجرداء المستوية الأبصار، إذ تريك الصغيرَ كبيرًا، والكبيرَ صغيرًا. قال الجاحظ: «والحبارى من أشد الطير طيرانًا، وأبعدها مسقطًا، وأطولها شوطًا، وأقلها عرجة، وذلك أنها تُصطاد بظُهر البصرة عندنا، فيشقق عن حواصلها، فيوجد فيه الحبة الخضراء غضة لم تتغير ولم تفسد.»^(٢)

حُبَّارى

كأنه من بعيدٍ

أثنى حُبَّارى

مضارع

*

كأنهنَّ خوافي أجْدَلِ قِرِمٍ ولَّى لِسْبَقُهُ بِالْأَمْعَزِ الْخَرَبِ^(٣)

(١) الديوان، ص ٢٣٤

(٢) الجاحظ، الحيوان، ج ٥، ص ٤٥٢

(٣) الديوان، ص ٧٣

يبدأ ذو الرمة بيته بـ (كَأَنَّ)، وهو القائل: «إذا قلت كأنه، ولم أجد مخرجاً فقطع الله لساني». وهنا، يشبه ذو الرمة شيئاً ما، لسنا معنيين به الآن، بريش الصقر، يضطرب بسرعة، أثناء مطارده لذكر الحبارى في أرض كثيرة الحصى. والأجدل القرم، هو الصقر إذا اشتدت شهوته إلى اللحم. ولكن هل سيظفر ذلك الصقر الجائع بطريدته؟ لا، أبداً، ليس في ديوان ذي الرمة.

صقرٌ وراء حُبارى

ظَلَّ رِيشُهُما

معلقاً

بسيط



أَلَا يَا دَارَ مَيَّةَ بِالْوَحِيدِ	كَأَنَّ رُسُومَهَا قَطَعُ الْبُرُودِ
سَقَاكِ الْغَيْثُ أَوَّلَهُ بِسَجَلٍ	كَثِيرِ الْمَاءِ مَرْتَجِزِ الرُّعُودِ
نَاصِصُ الدَّلْوِ أَوْ مَطَرُ الثَّرِيَا	إِذَا ارْتَجَزَتْ عَلَى إِثْرِ السُّعُودِ ^(١)

يستسقي ذو الرمة لديار حبيته، ويدعو لها بغيث عميم، يرتجز غيمه بالرعد كما يفعل راجز الشعر. لقد جمع دعاؤه لها مطر أنواء السعود، وهي أمطار أول الخريف، مع مطر نوء الدلو، وهو من أمطار وسمي الخريف، وأخيراً مطر نوء الثريا، وهو آخر أمطار الوسمي، ويكون في غرة الشتاء. لقد جمع لها كل نوء نافع في دعوة واحدة، وكأنه لا يريد لمطر فوق ديارها أن يتوقف طوال أشهر الخريف الثلاثة. فأَي خصب سيكون بعد ذلك؟

(١) الديوان، ص ١٨٠٣-١٨٠٤

تَرَدَّيْتُ مِنْ أُلْوَانِ نَوْرِ كَأَنَّهُ زُرَابِيٌّ وَانْهَلَتْ عَلَيْكَ الرَوَاعِدُ^(١)

إنه يدعو لمية بمطر يكسو دارها بخمائل زهرٍ ملونة كسجادة الصوف.
ولكن دعاءه هنا مقلوب، فقد جعل المطر يأتي بعد الزهر. تعتمد ذو الرمة أن
يؤخر ذكر المطر، لئلا يتوقف المطر عن الانهلال بطلوع الزهر. إنه يدعو لدار
حبيته بديمومة المطر ودوام النعيم.

سَقَى دَارَهَا مُسْتَمَطَّرٌ ذُو غِفَارَةٍ أَجَشُّ تَحَرَّى مِنْشَأَ الْعَيْنِ رَائِحُ
هَزِيمٌ كَأَنَّ الْبُلُقَ مَجْنُوبَةٌ بِهِ يُحَامِينَ أَمَهَارًا فَهِنَّ رَوَامِحُ^(٢)

يستسقي ذو الرمة لحبيته، مطراً سحابه متراكم، هزيم رعه أجش، إذا
أبرقت تلك السحاب حسبت بياضها بياض بطون الخيل حين ترمح دفاعاً
عن إناثها. ذو الرمة يستسقي طوال العام من أجل هذا الموسم، ولا بد من
صلاة استسقاء إذا أبطأ مطر الخريف.

صلاة الاستسقاء:

دمعته

على فمه سريع

*

أَلَا يَا اسْلَمِي يَا دَارَ مِيٍّ عَلَى الْبَلَى وَلَا زَالَ مِنْهَلًا بَجَزَائِكَ الْقَطَرُ^(٣)

(١) الديوان، ص ١٠٨٩

(٢) نفسه، ص ٨٦٩-٨٧٠

(٣) نفسه، ص ٥٥٩

إنه لا يدعو لمية، ولا يدعو لدارها، بل يدعو لجرعاء دار مية. فروح مية تسري في دارها، وفي جرعاء دارها. إنه يرى مية من خلال هذه الأرض الجافة المجذبة، ويتمنى لها السقيا، والربيع، ويرجو أن ينتقل الفرح من الأرض إلى الدار إلى صاحبة الدار. هذا الفرح الذي لا يخطئ القلب، تيمّن وتفاءل به جملة من مؤلفي العربية الكبار، كصاحب الصحاح، وصاحب اللسان، وصاحب التاج، فجعلوا هذا البيت آخر شاهد من الشعر في كتبهم.

شتاء الظليم

الشتاء موسم الجوع، وفصل الفاقة. وقالت العرب: «من غلا دماغه صيفًا، غلت قدره شتاءً.» في الشتاء، تحضّر النار، ليس بوصفها مصدرا للدفء فقط، بل ووسيلة لإعداد الطعام. ولا بد للطعام من موقد، وللموقد من حطب، وللحطب من شعلة، وللشعلة من زناد. يأكل الناس طوال العام، ولكنهم يكونون في الشتاء أحوج إلى اللقمة، ولذلك فإن الكريم طبعا لا تطبعا، هو من يبذل الطعام في الشتاء، أما كرم السائر العام، فهو كرم نافل. وفي الشتاء حين يجوع الصياد، تجوع معه كلاب الصيد، وحين يجوع البشر، تجوع معهم الذئاب أيضا.

ويزخر شتاء ذي الرمة، بفحولتين حيوانيتين، فحولة الجمل، وفحولة الظليم، فالشتاء هو الموسم السنوي لتكاثر الإبل والنعام. فبمجرد سقوط الثريا، يهيج فحل الإبل، ويهتم لطرق إبله، ولا يهدأ له بال، حتى تلقح الإناث عن بكرة أبيها. لا يمكن إغفال موضوع تزاوج الإبل من الهايكو العربي؛ لأنه عنصر جوهري من الحياة الطبيعية للبادية، ومما يسوّغ الاهتمام به، وجود موضوع مشابه له في الهايكو الياباني، هو تزاوج القطط. أما الظليم، ذكر النعام، فهو المسؤول عن حضانة البيض في ليالي الشتاء الطويلة، وتتمثل فحولة الظليم في نزعة الأبوة والدفاع عن البيض، في حين تسيطر على الجمل نزعة الهيمنة والغيرة على الإناث.



إذا شَمَّ أَنْفَ الْبَرْدِ الْحَقَّ بَطْنَهُ مراسمُ الأوابي وامتحانُ الكواتم^(١)

إذا شَمَّ فحلُّ الإبل أول الشتاء، انشغل عن طلب المرعى بالضراب، فأضمـره ذلك. والأوابي من الإبل، اللواتي لم يلقحن، ولكنهن يأبين الطرق، فيجهذن الفحل بالتمنع والمنافحة. والكواتم من الإبل، اللواتي لقحن، ولم يشلن بأذنانهن ليبدن حملهن، فيضنن الفحل بامتحانهن وتشتمهن. قال ساجع العرب: «إذا طلع الإكليل هاجت الفحول وشمرت الذيول». والإكليل أول طوالع الشتاء.

يشمُّ الفحلُ

أنفَ البردِ

مجزوء الوافر

في أذيال بكرته



دعاهنَّ فاستسمعنَ من أينَ رزُهُ بهذرٍ كما ارتجَّ الغمامُ الرواجسُ
فُيُقبلنَ إربابًا ويُعرضنَ رهبةً صدودُ العذارى واجهتها المجالسُ^(٢)

يدعو الفحل نياقه بهدير كأنه هزيم الرعد، فيلبس نداءه رغبةً، ويُعرضن عنه رهبةً وحياءً. تخشى الناقة فحلها وتجه، وتقبل عليه وتصد عنه، وتريده وتستحي منه. إنها حالة متصلة من تردد القلب، واضطراب المشاعر.

(١) الديوان، ص ٧٦٦

(٢) نفسه، ص ١١٣٩-١١٤٠

هذُر البعير

إليه منه

تفرُّ ناقةُ قلبه

كامل



وعارضنَ مَيَّاسَ الخلاءِ كأنما يطفنَ إذا راجعنه حولَ مجدَلٍ
كأنَّ على أنسائهنَّ فريقةً إذا ازتغنَ من ترجيعِ آدمَ سحبلٍ
بأصفرَ ورِدِ آلٍ حتى كأنما يسوفُ به البالي عُصارةَ خردلٍ^(١)

يتبختر الفحل ويميس زهوا حين يخلو له الجو من الفحول
المنافسة، فتطوف حوله الإبل، كما لو كان قصرا منيفا. وهذا الفحلُ آدم
سحبل، أي أبيض ضخم، إذا هدر ورجع بصوته، بالت النوق على
أفخاذها من الروع، فاصطبغت بيول أصفر خائر من أثر الجزء، كأنه
الفريقة. والفريقة طعام يُطبخ من التمر والحلبة، تكون رائحته منفرة.
فلذا شمَّ الفحل أدبار إبله ليبتلها إن كانت لقحت أم لم تلقح، شمع
عنها بأنفه من قوة الرائحة.

يتفرَّد بالطَّرِيقِ

بعيرٌ عَوْدٌ

يتشبَّب

خبب



(١) الديوان، ص ١٤٨٥-١٤٨٦

طَوْتُ لَقَحًا مِثْلَ السَّرَارِ فَبَشَّرْتُ بِأَسْحَمَ رِيَانِ الْعَسِيَّةِ مُسْبِلٍ^(١)

تلقح الناقة، وتحمل جنينا دقيق الجرم كأنه الهلال في آخر الشهر.
والأسحم ريان العسيبة، ذنبها الأسود، طري العظم، تشول به، وتلوحُ عاليًا،
لتكون تلك علامة حملها التي يطمئن لها الفحل، فلا يدنو بعد ذلك منها.

ذبلها الأليلُ

يُفْضِي

رَمَلٍ لِهَلَالٍ فِي حِشَاهَا



إِذَا تُنْجِثَ مِنْهُ الْمَتَالِي تَشَابَهْتُ عَلَى الْعُوذِ إِلَّا بِالْأَنْوَفِ سَلَائِلُ^(٢)

المتالي هي الإبل التي لم تضع حملها بعد، فإذا وضعت لتوها، فهي
العوذ. يقول إن سلائل هذا الفحل الكريم، المولودة تواء، تتشابه على أمهاتها،
فلا تفرق بينها إلا بالرائحة، لأنها حيران أصيلة، خلقت من لون وصفة واحدة.

روائح الحيرانِ

أُم

رَجَزٍ أَسَاوُرُ الْوَلَادَةِ؟



(١) الديوان، ص ١٤٧٥

(٢) نفسه، ص ١٢٦٠

أَغْبَاشَ لَيْلٍ تِمَامٍ كَانَ طَارَقَهُ تَطَخَطَخُ الْغَيْمِ حَتَّى مَا لَهُ جُوبٌ^(١)

أغباش الليل، ما يتبقى من سواده. وليل التمام، أطول ليلة في السنة، وتكون في الشتاء. تختلط قطع السواد تلك بقطع الغيم المتشابك، فلا تجد في السماء فرجة، ولا تتبين من نجومها شيئاً. والمطر، وإن كان أصله وسمي الخريف، إلا أنه يستمر في الهطول على جزيرة العرب خلال الشتاء والربيع.

لَيْلُ التَّمَامِ وَغَيْمٌ

لَا أَرَى قَدَمِي

وَلَا يَدِي

بسيط



تَمِيمَةٌ حَلَالَةٌ كُلَّ شَتْوَةٍ بَحِثُ التَّقَى الصَّمَانُ وَالْعَقْدُ الْعَفْرُ
تَحُلُّ اللَّوَى أَوْ جُدَّةُ الرَّمْلِ كُلَّمَا جَرَى الرَّمْثُ فِي مَاءِ الْقَرِينَةِ وَالسَّدْرُ
بَأَرْضٍ هَجَانِ الثَّرْبِ وَسَمِيَّةِ الثَّرَى عَذَاةٌ نَأَتْ عَنْهَا الْمُلُوحَةُ وَالْبَحْرُ^(٢)

يحدد ذو الرمة الموقع الذي تنزل فيه مية شتاء، على الحدود الفاصلة بين صحراء الصمان ورمال الدهناء الحمراء. وماء القرينة، وإذ تتجمع فيه مياه الأمطار، ويكثر فيه شجر الرمث والسدر. واللوى موضع في أرض بيضاء التراب، عذبة الماء، لا هي من السباخ ولا من الأرياف، سقاها مطر الوسمي في الخريف. أتساءل أكان ذو الرمة يصف بهذه الأبيات قطعة من الأرض، أم روضة من رياض الجنة؟

(١) الديوان، ص ٩٣

(٢) نفسه، ص ٥٧٣-٥٧٤

النَّبْتُ غَطَى الْمَاءَ:

سَجَادَةٌ

مُبَلَّلَةٌ

سريع

*

نَغَارُ إِذَا مَا الرَّوْعُ أَبْدَى عَنِ الْبُرَى وَنَقَرِي سَدِيفَ الشَّحْمِ وَالْمَاءُ جَامِسُ^(١)

في معرض افتخاره بكرم قومه، يقول ذو الرمة إننا نقدم للضيف شحم السنام في أيام الشتاء القارسة، حين يقل الزاد وتجوع البطون. والماء الجامس: المتجمد. قال ساجع العرب: «إذا أمست الثريا قم رأسن، ففي الدثار فاخنس، وعظماهن فاحدن، وإن سئلت فاعبس ثم اعبس.» أي استتر عن البرد، وانحر أكبر ما لديك من الإبل، وابخل بها على من سألك، إبقاءً على نفسك. فالشَّاء إذن زمن الشَّطَف والضيق والعوز.

شَحْمٌ وَتَلَجٌ

كلوا واشربوا

هنيئًا مريئًا

مجتث

*

مِهَاءٌ عَلَتْ مِنْ رَمْلِ يَبْرِينَ رَايَا
تَبَارُؤَنَ أَنْتُمْ وَالشَّمَالُ تَبَارِيَا^(٢)

إِذَا أُمْسَتِ الشَّعْرَى الْعَبُورُ كَأَنَّهَا
فَمَا مَرْتَعُ الْجِيرَانِ إِلَّا جِفَانُكُمْ

(١) الديوان، ص ١١٤١

(٢) نفسه، ص ١٣٢٣-١٣٢٤

الشعري العبور نجم يجوز المجرة. يقول: إذا أمسى هذا النجم مشرفا
على بقية النجوم في السماء، كأنه مهاة تطلّ من فوق تل، ويكون ذلك في
الشتاء، فإنكم لا تتكرون للضيف، ولا تبرحون عادتكم في إكرامه بأفضل
الطعام، حتى إنكم لتسابقون ريح الشمال الباردة إليه.

طعامُ الشتاءِ

ما لي

أباري ريحَ الشمالِ؟

مضارع



وسِقْطُ كعينِ الديكِ عاورتُ صاحبي أباهَا وهَيَّأْنَا لموقِعِهَا وكُرَا
مُشَهَّرَةٌ لَا تُمَكِّنُ الفحلَ أمُّهَا إِذَا نَحْنُ لَمْ نُمَسِّكْ بِأَطْرَافِهَا قَسْرَا^(١)

بعين الديك، يشبه ذو الرمة الشعلة المنقذحة من الزند، ويجعل الزند أبا
لها، وهو العودُ العلويّ، والزندة أمّا لها، وهي لوح المرخ السفليّ. إن فحولة
الزند الساخن تشبه كثيرا فحولة الجمل الهائج الذي يعتمد على الراعي لتثبيت
هدفه وتوجيهه إليه، كما يشبه تغلّت الزندة من يد القادح بتمنّع الناقة من طراق
الفحل. يتعاورُ ذو الرمة وصاحبه الزند ويتناوبان على تمكينه من هذا الزواج
القسري، عبر استحثائه، وتثبيت الزندة في مكانها، والاستعداد لالتقاط
الجذوة الوليدة فور وقوعها.

(١) الديوان، ص ١٤٢٦-١٤٢٧

فَرْكُ الزَّنَادِ
يُدْقِي الْيَدَيْنِ
مِنْ غَيْرِ نَارٍ

مَجْنَث



فَلَمَّا بَدَتْ كَفَّتُهَا وَهِيَ طِفْلَةٌ بَطْلَسَاءَ لَمْ تُكْمَلْ ذِرَاعًا وَلَا شِبْرًا
فَقُلْتُ لَهُ ارْفَعْهَا إِلَيْكَ وَأَخِيهَا بَرُوحِكَ وَاقْتَتَهُ لَهَا قِيَتَةً قَدْرًا
وَزَاهِرُهَا مِنْ يَابَسِ الشَّخْتِ، وَاسْتَعْنُ عَلَيْهَا الصَّبَا وَاجْعَلْ يَدَيْكَ لَهَا سِتْرًا
فَلَمَّا جَرَتْ فِي الْجَزْلِ جَزِيًّا كَأَنَّهُ سَنَا الْفَجْرِ أَحَدُنَا لَخَالِقِنَا شُكْرًا^(١)

يقول إنه تناول شعلة البرادة الساقطة فور وقوعها، بخرقه سوداء بالية، وجعل صاحبه ينفخ فيها بمقدار، ثم جعلها يغذيانها بالشخت اليابس، وهو الحطب الدقيق الهش، واستعاننا عليها بريح الصبا بعد أن أتبعهما النفخ. ولثلا تُطفئ الصبا جذوتهما، لم يبرحا يحيطانها بالأكف، ويتحكما بمقدار الهواء النافذ إليها، حتى تمكنت من أعواد الحطب الهش، فالجزل. إن عملية القدح الصعبة والحساسة هذه، تنطوي على كثير من العناية، والصبر، والخبرة، والدقة في وزن مقادير الاحتكاك، والهواء، والحطب، واستمرار المعاورة بين شيئين، ما يشبه تماما عملية انقذاح الهايكو في وعي الشاعر.

النَّارُ رُوحُ النَّبَاتِ
تَصْعَدُ

مَنْسَرَح

حِينَ يَجْتَرِقُ



(١) الديوان، ص ١٤٢٨-١٤٣٠

من الرِّضَمَاتِ البَيضِ غَيْرَ لَوْنِهِ بناتُ فِرَاضِ المَرِّخِ واليابسِ الجَزَلِ^(١)

يصف ذو الرمة أنفية موقد، اسودت بعد أن كانت حجرا أبيض. والفرضة ثلثة في الزنده، تسقط منها برادة الخشب المشتعلة من أثر احتكاك الزند. والمرخ خشب لين، تتخذ منه الزنده. وبنات فراض المرخ، الشرر الذي يخرج منها. أما الحطب فنوعان: شخت وهو الهش، وجزل وهو الغليظ.

أنا في الرمادِ

قلوبها البيضُ

دافئةٌ

وافر



به الذئبُ محزونٌ كأنَّ عِوَاءَهُ عواءُ فصيلٍ آخرَ الليلِ مُحْتَلٍ
يُخْبُ وَيَسْتَنْشِي وَإِنْ تَأَتْ نَبَأُ على سَمْعِهِ يُنْصِتُ لَهَا ثَمَّ يَمْتَلِ^(٢)

بهذا الموضع من البرية، يُسمع عواء ذئب حزين يشتكي الجوع. يشبه جوع هذا الذئب جوع فصيل ناقة آخر الليل. والفصيل المُحتل: شيء الغذاء. يخب ذئب ذي الرمة ويستنشي، أي يهرول ويتشتم المكان بحثا عن ما يسد رمقه في تلك الليلة الباردة. ولا ينمو إلى سَمْعِهِ أي صوت، مهما كان خفيا، حتى يهتم له، وينهض إليه بكل جوارحه، أملا في أن تكون تلك دعوة عشاء طال انتظارها. إنه لا يشم بأنفه فقط، بل وبأذنيه أيضا.

(١) الديوان، ص ١٦١٠

(٢) نفسه، ص ١٤٨٨-١٤٨٩

يَشْمُ عِشَاءَهُ السَّرْحَانُ

بِالْأُذُنَيْنِ

قَبْلَ الْأَنْفِ

مَجْزُوءُ الْوَافِرِ

*

هَاجَتْ لَهُ جُوعٌ زُرُقٌ مَخْصَرَةٌ شَوَازِبٌ لَاحِهَا التَّغْرِيثُ وَالْجَنْبُ
غَضَفَتْ مَهْرَتُهُ الْأَشْدَاقِ ضَارِيَةً مِثْلَ السَّرَاحِينِ فِي أَعْنَاقِهَا الْعَذَبُ^(١)

لا يستثني ذو الرمة من تعاطفه، كلاب صيد ضامرة الأجساد من شدة الجوع، حتى لكان رئاتها ملتصقة بجنوبها من الهزال. إنها كلاب منقلبة الآذان، واسعة الأشداق، مربوطة الأعناق، تشبه في ضراوتها الذئاب.

وَمَطَعُمُ الصَّيْدِ هَبَالٌ لُبُغِيَّتِهِ أَلْفَى أَبَاهُ بِذَاكَ الْكَسْبِ يَكْتَسِبُ
مَقْرَعٌ أَطْلَسُ الْأَطْمَارِ لَيْسَ لَهُ إِلَّا الضَّرَاءُ وَإِلَّا صَيْدَهَا نَسِبُ^(٢)

أما صاحب كلاب الصيد، الذي يحتال بها طلبا للرزق، فقد ورث هذه المهنة عن أبيه. إنه رجل لا يعتني بهيئته، فشعره مقزع، يرتدي ثيابا متسخة بالية كثيرة الأسمال، وليس بحوزته من المال سوى هذه الكلاب الضارية، وما تصطاده له من فرائس. لا بأس هنا بمهاكة فيها بعض المعازلة. والكلام المتعاضل هو الكلام المتداخل والمترابك، والمعاذلة وإن كانت عيبا بلاغيا، إلا أنها تكثر في أشعار ذي الرمة.

(١) الديوان، ص ٩٧-٩٨

(٢) نفسه، ص ٩٩-١٠٠

من البرد، كلبُ الصيد،

والجوع،

لا يهرُ حتى

طويل



وبيضاء لا تنحاشُ منا وأُمُّها إذا ما رأتنا زيلَ منا زويلُها^(١)

يصف ذو الرمة بيضة نعامة في البرية. يقول إنها لا تهرب منا ولا تفرح وترتعد لرؤيتنا، كما تفعل أمها النعامة. وبالنعامة يُضرب المثل للرجل كثير التعلل، الذي لا يُعتمد عليه في شيء. تقول العرب: «إنما أنت نعامة، إذا قيل لها احملني، قالت أنا طائر، وإذا قيل لها طيري، قالت أنا بعير.»^(٢)

بيضة النعامة ساكنة

أم

فؤادُ نبي؟

مقتضب



تقاصرُ مرةً وتطولُ أخرى تسفُ المرو أو قطعَ الهبيد^(٣)

تسمح رقبة النعامة الطويلة لها بالتقاط الطعام، سواء من الشجر المرتفع، أو من الأرض، دون أن تنشي لها ركبة. فتراها تتردد في طعامها وتخير نفسها

(١) الديوان، ص ٩٢٣

(٢) الجاحظ، الحيوان، ج ٤، ص ٣٢٣

(٣) الديوان، ص ١٨٠٨

بين ورق الأغصان المرتفع، وعشب الأرض المنخفض. تسفّ المرو: تلتهم الحجارة الصغيرة. وقطع الهيد، هي ما تكسر من ثمرة الحنظل. قال الجاحظ عن الظليم، وهو ذكر النعام: «فما فيه من الأعاجيب أنه يغتذي الصخر، ويبتلع الحجارة، ويعمد إلى المرو، والمرو من الحجارة التي توصف بالملاسة، ويبتلع الحصى، والحصى أصلب من الصخر، ثم يميّعه ويذيه في قانصته، حتى يجعله كالماء الجاري.»^(١)

حنظلٌ للإفطارِ

للشاي مرؤٌ

ما الغداء؟

خفيف



وفاشية في الأرض تلقى بناتها عواري لا تكسى دُرُوعًا ولا حُمُرًا
إذا ما المطايا سُفِنَهَا لم يذُقْنَهَا وإن كان أعلى نَتِثَهَا نَاعِمًا نَضْرًا^(٢)

يصف ذو الرمة شجرة الحنظل، وثمرتها العارية كسيدة متبرجة. تكتفي الإبل بسمّها، ولا تتذوقها مهما كانت حضرته مغرية، وذلك لشدة مرارتها.

الحنظلة العانسُ

تتبرّجُ

للإبلِ

خبب



(١) الجاحظ، الحيوان، ج ٤، ص ٣١٠

(٢) الديوان، ص ١٤٤٢

أذاك أم خاضبٌ بالسيِّ مرتعُهُ أبو ثلاثين أمسى فهو مُنْقَلِبُ
 شَحْتُ الْجُزَارَةِ مِثْلُ الْبَيْتِ سَائِرُهُ من المُسَوِّحِ خِدْبٌ شَوْقَبُ خَشِبُ
 كأنَّ رَجُلِيهِ مِثْمَاكَانٍ مِنْ عُشْرِ صَقْبَانٍ لَمْ يَتَقَشَّرْ عَنْهُمَا النَّجَبُ^(١)

هذا وصف الظليم، وهو ذكر النعامة. إنه خاضب، أي إن ساقيه وأطراف ريشه قد تلونا من أكله العشب. والسي: الأرض المستوية، وإنما يسكن النعام السهول، ولا يسكن الجبال. وهذا الظليم أب لثلاثين بيضة، يحضنها طوال الليل، ويحميها من برودة الشتاء. شحت الجزارة: دقيق الساقين والرأس، والجزارة ما يأخذه الجزار من الذبيحة أجرة له. والخدب الشوقب الخشب: الضخم الطويل الغليظ. يشبه ذو الرمة الظليم بخيمة شعر، ثم يشبه ساقيه بعودين صليين من شجرة العُشْرِ، لم يتقشر عنهما لحاؤهما.

ظَلِيمٌ لَا يَنَامُ اللَّيْلُ

يُحْصِي النِّجْمَ

وَالْبَيْضَا

هزج

*

وَيُلَمِّهَا رَوْحَةً وَالرِّيحُ مُعْصِفَةٌ والغيثُ مُزْتَجِرٌ وَاللَّيْلُ مُقْتَرِبُ
 لَا يَذْخَرَانِ مِنَ الْإِغْفَالِ بَاقِيَةٌ حَتَّى تَكَادَ تَفْرَى عَنْهُمَا الْأُهْبُ
 لَا يَأْمَنَانِ سِبَاعَ اللَّيْلِ أَوْ بَرْدَا إِنْ أَظْلَمَا دُونَ أَطْفَالٍ لَهَا لَجَبُ
 جَاءَتْ مِنَ الْبَيْضِ زُعْرًا لَا لِبَاسَ لَهَا إِلَّا الدَّهَاسُ وَأُمُّ بَرَّةٌ وَأَبُ^(٢)

(١) الديوان، ص ١١٤-١١٦

(٢) نفسه، ص ١٢٩-١٣٣

هذا مشهد سينمائي يحبس الأنفاس، لنفرة الظليم والنعام إلى فراخهما، حين تعصف الرياح، ويُرعد السحاب آخر النهار. إنهما لا يدخران في العدو طاقة، حتى ليكاد جلدهما يتفسخ عنهما من شدة الركض. إنهما يخافان على الفراخ والبيض من ضواري الليل الجائعة، ومن برّد الشتاء. وتسمى فراخ النعام الرئال. ورئال هذه النعام وهذا الظليم حين فقست، فقست عارية، لا ريش لها، ولا لباس سوى الرمل، وكنف الوالدين.

برّد يغشى الرئال

ولا ريشة ثم

ولا زغب

مديد



وأزورَ يمطو في بلادٍ عريضةٍ تعاوى به ذُبَانُهُ وُثْعَالُهُ
إلى كلِّ ديارٍ تعرّفنَ شخصه من القفرِ حتّى تقشعرَ ذوائبه
تعسّفتهُ أسري على كورِ نضوةٍ تُعاطي زمامي تارةً وتُجاذبه^(١)

لا يزخر ليل القفر بالأصوات المتخيلة للإنس والجن فحسب، فلا بد أيضاً من أصوات حيواناته التي تنشط في الظلام. يصف ذو الرمة الطريق المعوجة التي تشقّ الفلاة، وكيف تقشعرّ أبدان البشر المارين بها من عواء الذئاب مختلطاً بضباح الثعالب، وكيف يتجاسر ذو الرمة على المضي قدماً بناقة مهزولة تجاذبه زمامها، دون أن يرفّ لهما جفن. إنها صورة متحركة مليئة بالأصوات والمشاعر المتضاربة. الخوف مقابل الطمأنينة، جوع السباع

(١) الديوان، ص ٨٤٨-٨٤٩

مقابل عطش الناقة وصاحبها، معاطاة الزمام، مقابل قشعريرة الذوائب، تعرّف
الضواري إلى البشر، وإنكار البشر لها.

ظِلُّ الزمام
على وَكْرِ الثعالب
كاد يلتوي

بسيط



إذا زاحمت رعداً دعا فوقه الصدى دُعاء الرُّويحي ضلَّ في الليل صاحبه
تَلَوَّمَ يَهْيَاهُ بَيَاهُ وقد مضى من الليل جَوَزُ واسْبَطَرَتْ كواكبه^(١)

ما أشبه دعاء الصدى فوق الجبل، بنداء الراعي الذي أضاع في الفلاة
صاحبه، فقام يناديه طوال الليل حتى استطالت الكواكب في الأفق قبيل
الفجر. مرة أخرى، يكشف ذو الرمة عن براعة في تقليد الأصوات. ولكن هل
تأنس كائنات القفر بنداء هذا الراعي، أم تفزع منه فزع الأحيمر السعدي حين
قال: «وَصَوَّتَ إِنْسَانٌ فَكَدْتُ أَطِيرُ»؟

نَفْرُ قِطَاةٍ
بِمَتَصِفِ اللَّيْلِ:
تصويْتُ راعٍ

مقارب



أَتُخَنَ لتعريسٍ فمنهنَّ صارفٌ يُغَيِّي بناييه مُطْلَحَةً صُغْراً
ومْتَزَعٌ من بين نَسْعِيهِ جِرَّةٌ نَشِيحَ الشَّجَا جَاءَتْ إِلَى ضِرْسِهِ نَزْراً^(١)

هذه إبل أضمَرها الجوع وطول الأسفار، وقد أُنِيخت لتعريس، وهو المبيت ليلاً. يبدو أن النوم القَلِق كحسوَ الطير لم يعد يُحتمل حقاً، ولا بد من إناخه الركب وأخذ قسط من الراحة غير المتقطعة. ولأن الفلاة مهرجان للأصوات الفريدة، التي لا تراحمها جلبة المدن وتجمعات المياه، لا يكفي ذو الرمة بتسجيل صوت واحد للإبل المناخة تواء، والتي أخذ الإعياء منها مأخذه، بل يسجِّل لها صوتين دفعة واحدة، صوت احتكاك أسنانها، وصوت اجتراحها للطعام القليل المتبقي في أحشائها.

نعسى وجائئة

تَجْتَرُّ في خَدَرٍ

أَحْشَاءَهَا

بسيط



عَيْنًا مطْحَلَبَةً الأَرْجَاءِ طَامِيَةً فيها الضفادعُ والحيتانُ تصطخبُ
يَسْتَلُّهَا جَدُولٌ كالسيفِ منصلتٌ بين الأشياءِ تسامى حوله العُشْبُ^(٢)

إنها عين أثال القديمة التي تعج بالطحالب والضفادع. يتدفق ماء هذه العين، كالنهر بين فسيل النخل المغروسة خلال هذا الشتاء، فتظلله بسعفها

(١) الديوان، ص ١٤٢١

(٢) نفسه، ص ٦٣

الأخضر الغض. ما الذي يفعله ذو الرمة في بساتين النخيل خلال موسم
الرعي السنوي؟ هل تخلف عن النجعة هذا العام؟ قال باشو:

بركة قديمة

ضفدع ينط

صوت الماء

ولولا أن باشو شاعر ياباني، وذا الرمة هاكٍ عربي، لقلت إنهما يصفان
ذات الموضوع. يتمحور مشهد ذي الرمة، وهايكو باشو حول الصوت، صوت
اصطخاب الضفادع عند ذي الرمة، وصوت ارتطام الضفدع بالماء عند باشو.
ولكن أليست حاسة اللمس، أجدر بهايكو الماء، من حاسة السمع؟

عينٌ مطخلةٌ

رذاذُ ضفدعةٍ

على فمي

بسيط

الباب الرابع

التقويم الشعري العربي

إلى جانب التصوّف والإيقاع، تمثل الطبيعة رُكنًا من أركان الهايكو الثلاثة، إلى جانب التصوّف والأيقاع. أن تهكو، يعني أن تكون واعيا بدورة السنة الشمسية، وتمثل فصول الطبيعة الأربعة، من خلال إدراك قرائنها، وتضمينها في هُكائك. ومن أجل تحقيق ذلك، يعتمد الهكّا اليابانيون على تقاويم شعرية معدّة مسبقا، تجمع وتصنف القرائن الموسمية الخاصة ببلادهم، وتوفّر عليهم مجهود البحث عن قرينة جديدة كل مرة. تضاعفت مفردات هذه التقاويم الشعرية عبر السنوات، وراكمتها الأجيال، حتى بلغت اليوم زهاء ١٦٠٠٠ قرينة فصلية.

ويأتي هذا الباب، بمثابة أول تقويم شعري عربي، يجمع ويصنّف جملة من القرائن الفصلية لجزيرة العرب وبلاد الهلال الخصيب، وفقا لعلم الأنواء العربي. إنه تقويم شعري مصغّر، بحوالي ٤٥٠ قرينة فقط، ولكنه قابل للمراكمة والنمو، كما يمكن لاحقا أن يشارك في بنائه وتطويره هكّا العرب جميعا. من شأن هذا التقويم الشعري الطموح، مساعدة المهتمين بالهايكو العربي على تعلّمه وتعليمه، والأخذ بأيديهم إلى خانة التجربة الجادة والمخلصة.

سأقسم هذا الباب، على طريقة السايجيكي الياباني، إلى أربعة فصول تحكي فصول السنة الأربعة، وستكون قرائن كل فصل، مصنفة إلى خمسة مواضيع، هي: النجوم، والموسم، والإنسان، والحيوان، والنبات. ستكون القرائن ملوّنة بالغامق، مشفوعة بما تيسر من شرح أو استفاضة، وستوزّع داخل المواضيع حسب أسبقية الظهور، ما أمكن. وقد اجتهدت في إدراج كل قرينة فصلية، داخل الفصل الذي يغلب ارتباطها به، ارتباطها ببقية الفصول، ولا يخلو هذا التصنيف من انطباعين وتخمين وإعمال للذوق.

يمكن للهاكي أن يختار القرينة المناسبة، أو أي قرينة مشتقة منها أو متفرعة عنها، ليضمّنها في بيت هايكو، ليغدو موحيا بروح ذلك الفصل.

أولاً، قرائن الربيع

نجوم الربيع

طلوع سعد السعود: (٨ آذار/ مارس). ويصادف طلوعه نوء الجبهة. قال الساجع: «إذا طلع سعد السعود، نضر العود، ولانت الجلد، وذاب كل مجمود، وكره الناس في الشمس القعود.»

طلوع سعد الأخبية: (٢١ آذار/ مارس). قال الساجع: «إذا طلع سعد الأخبية، دُهنَت الأسقية، ونُزِلَت الأحوية، وتجاورت الأبنية.» وفي هذا الوقت تخرج الهوام من مخابئها، وتُدَهن الأسقية لأنها قد شنتت ويبست أثناء الخريف والشتاء لعدم الحاجة إلى استخدامها.

طلوع الدلو: وهو نجمان: الفرغ المقدم (٣ نيسان/ أبريل) والفرغ المؤخر (١٦ نيسان/ أبريل). قال الساجع: «إذا طلع الدلو، هيب الجزو، وأنسل العفو، وطلب اللهو الخلو.» هيب الجزو، أي خيف على الإبل أن لا تكتفي بالمرعى الرطب من الماء إذا أخذ البقل يجف. والعفو، ابن الحمار، يتساقط شعره. واللهو الزواج، يطلبه الفتیان في هذا الوقت.

طلوع الحوت: (٢٩ نيسان/ أبريل)، ويصادف طلوعه نوء السماك. وقد يسمى السمكة، أو الرشاء. قال الساجع: «إذا طلعت السمكة، نُصبت الشبكة،

وأمكنك الحركة، وتعلقت بالثوب الحسكة، وطاب الزمان للنسكة.» تُنصب الشباك للطيور، لأنه موسم هجرتها. وتتعلق شوكة السعدان بالثياب، لأنها تشتد في هذا الوقت. وقال ذو الرمة: ولا زال من نوء السماك عليكما/ ونوء الثريا مشجّم متبطّح. وهو نوء غزير المطر.

طلوع الشرطين: (١٢ أيار/ مايو). قال الساجع: «إذا طلع الشرطان، حضرت الأوطان، وتهادى الجيران.» أي أنهم يبدوون في الرجوع من مناجعهم إلى ديارهم، لاشتداد الحر وجفاف المراعي.

طلوع البطين: (٢٥ أيار/ مايو)، ويصادف طلوعه نوء الزباني. قال الساجع: «إذا طلع البطين، اقتضي الدين، وظهر الزين، واقتضي بالعطار والقيّن.» أي أنهم يلتقون بعد غياب ويقضي كل ذي دين دينه، ويتجملون للقاء، ويطلبون الطيب من دكاكين العطارة، ويصلحون ما فسد من أدواتهم.

موسم الربيع

أربع القوم: إذا دخلوا في الربيع. ورُبِعوا: إذا أصابهم مطرُه. وقد يكون العربي القديم يقصد بالربيع أوقات الخريف، ولكننا في الهايكو سنستعمله لموسم الربيع حصراً.

شهر مارس (آذار): بداية الربيع.

قران خامس: وهو اقتران القمر بالثريا في اليوم الخامس من الشهر القمري، وهو دليل على دخول الربيع. قال الشاعر: إذا ما قارن القمر الثريا/ لخامسةٍ فقد ذهب الشتاء.

ذوبان الجليد: يتراكم الجليد شتاءً في بلدان الهلال الخصيب، والمناطق الشمالية من جزيرة العرب، ويكون ذوبانه علامة على دخول الربيع.

اعتدال الجو: إنما يكره الناس في الشمس القعود بطلوع سعد السعود، لأن الجو قد أخذ في الاعتدال، ولا حاجة لهم بطلب الدفء.

ريح الصبا: وهي الريح الشرقية اللطيفة، تهب أول الربيع. وكان العرب يجعلون أبواب بيوتهم جهة المشرق.

النسيم: الهواء العليل.

الاعتدال الربيعي (٢٠ آذار/ مارس): وفيه يتساوي طول الليل والنهار.

شهر أبريل (نيسان): منتصف الربيع.

مطاوله النهار لليل: يأخذ طول النهار في الازدياد طوال فصل الربيع. وقد جعل اليابانيون النهار الطويل قرينة لفصل الربيع، لأن النهار يصبح أطول من الليل، بداية من هذا الفصل.

مطر نوء السماء: وهو مطر مذموم، لأنه ينبت النثر، «والنثر نبت يطلع بمطره في أصول كلاء قد هاج ويبس، فإذا رعته الإبل مرضت وسهمت»^(١)

الغروب: غروب الشمس هو أمتع أوقات اليوم في الربيع. وغروب الشمس هو المعادل الموضوعي لتصرّم الربيع، وانقضاء الأوقات الجميلة. قال ذو الرمة: «فلما رأين الليلَ والشمسُ حَيّةَ/ حياةَ الذي يقضي حُشاشة نازع». فكانه جعل غروب الشمس، غروباً للحياة.

(١) ابن قتيبة ص ٦٩

شهر مايو (أيار): آخر الربيع.

الهيف اليمانية: ريع جنوبية حارة تهب آخر الربيع.

الذاري: ريع جنوبية شديدة تذر الرمل آخر الربيع.

العجاج: الريح المتربة، تبدأ آخر الربيع.

البارح: ريع شمالية حارة، تهب آخر الربيع.

بوارح نوء الزباني: وهي الشمال الشديدة، وتكون حارة. قال ذو الرمة:

«ورقرقت للزباني من بوارحها/ هيف أنشت بها الأصناع والخبرا.» وقال:

«حدثها زباني الصيف حتى كأنها/ تمد بأعناق الجمال الهوارم.» قال ابن

قتيبة: «والإبل الهوارم التي تأكل الهزم، وهو ضرب من الحمض، وإذا أكلته

غلظ وبرها وانتشر. أراد أن الريح تجر من الغبار مثل أعناق هذه الإبل.»^(١)

إنسان الربيع

تلين الجلود: وذلك لانصراف البرد، وارتفاع الرطوبة.

الخلطة في البادية: يبدأ اختلاط القبائل في المرعى من الخريف، ولكن

الحياة الاجتماعية في البادية تبلغ أوجها، أول الربيع.

دهن القربة: تكون القرب قد ييست من قلة استعمالها في الخريف

والشتاء، فتدهن لكي تلين من جديد.

(١) ابن قتيبة ص ٩٨

الغدِير: وهو ماء منقطع عن السيل. تقصده النساء للترّوي، وغسل الثياب والأواني.

زينة النساء: تتزين الفتيات في الربيع، لأنه موسم التعارف، والتقاء العشاق. ومن أهم مفردات هذه الزينة: القرط، والخلخال، والأساور، وسائر أنواع الحلّي، والوشاح، والثوب المخلّب، والكحل، والحناء، والسواك، والديرم. وتحتاج الفتاة لكي تتزين إلى عدة، أهمها المشط، والمرآة. قال ذو الرمة: «وخذُ كمرآة الغريبة أسجُح».

موسم الأعراس: وسط الربيع.

النوم فوق الأسطح: وسط الربيع.

شوق البدو إلى الحاضرة: يكره البدوي البقاء في القفر، حين ترتفع الحرارة، ويجف النبات، وتهب البوارح. قال ذو الرمة: «حتى إذا هزّت البهْمى ذوائبها/ في كلّ يومٍ يُشهيّ البادي الحَضْرَا».

مغادرة البادية: آخر الربيع. قال ابن قتيبة: «يحضر أولهم، أي يرجعون إلى محاضرهم ومياهم، عند طلوع الشرطين. ثم يتابعون في الرجوع إلى طلوع الثريا بالغداة»^(١).

الظعن. قال ذو الرمة: «سحبْن ذُيولهن بها فأمسَتْ/ مصرّعةً بها دَعَمُ الخيام. رجحنَ على بوارحِ كلّ نجمٍ/ وطيرت العواصفُ بالثُمام»^(٢).

(١) ابن قتيبة ص ١٠١-١٠٢

(٢) الديوان، ص ١٣٩٦

الأطلال: آخر الربيع. ومن مفردات الأطلال: النؤي، والآري، والوند.

تبادل الهدايا: آخر الربيع، وذلك حين يعود البدو إلى حواضرهم.

العطار: يؤتى آخر الربيع، طلباً للعلاج.

إصلاح الآلات: آخر الربيع، بعد العودة من البادية.

حيوان الربيع

إفراخ الطيور: أول الربيع.

خروج الحشرات والهوام: أول الربيع.

الجعل: وهو خنفساء الروث.

النمل.

الفراشة: يكثر الفراش مع وفرة الزهور في موسم الربيع.

صيد الطيور: وسط الربيع، لأن صغارها تبدأ في الطيران، فتُنصب لها

الشباك. والصيد، وإن كان ممارسة منافية للتقوى الطبيعية، إلا أنه ورد في

الهايکو، عند بوسون مثلاً.

القمرئ: من أشهر الطيور المهاجرة، وموسم هجرته وسط الربيع.

الدخلة: طير مهاجر.

الخطاف: طائر السنونو. قال ذو الرمة: «وأسودَ ولّاجٍ بغيرِ تحيةٍ/ على

الحَيِّ لَمْ يُجْرَمْ وَلَمْ يَخْتَمَلْ وَزَرَا. قَبِضْتُ عَلَيْهِ الْخَمْسُ ثُمَّ تَرَكْتُهُ/ وَلَمْ أَتَّخِذْ
إِرْسَالَهُ عِنْدَهُ دُخْرًا.»

أم سويد: طائر أسود أكبر من العصفور، يضع بيضه في كرب النخل.
سِمَن الإبل: من وفرة المرعى.

المُكَّاء: طائر حسن الصوت، يسميه العامة أم سالم. قال الشاعر: إذا
غرد المكاء في غير روضة/ فويل لأهل الشاء والحمراء. وذلك لأن المكاء
لا يعيش إلا في العشب، فإذا وُجد في غير العشب كان ذلك دليلاً على
الجدب.

حمار الوحش: يقترب وجوده في شعر ذي الرمة بآخر الربيع، ولعل
حمار الوحش العربي، مختلف عن حمار الوحش الإفريقي المخطط.

سمك الصافي: يتوافر في الأسواق من إبريل إلى مايو.^(١)

سقوط وبر الإبل: قال ذو الرمة: «رَدُّوا لأحدا جهم بُزْلاً مخيَّسة/ قد
هزَمَ الصيفُ عن أكتافها الوبرَ.»^(٢)

سقوط شعر العفو: وهو ولد الحمار، ويسميه العامة الجحش.

نبات الربيع

الكماة: وإذا كانت الكماة فطرًا ينبت تحت سطح الأرض، فإن العرجون
فطر ينبت فوق سطحها.

(١) انظر: التقويم القطري ص ١٩٦

(٢) الديوان، ص ١١٤٧-١١٤٩

اخضرار العود: أول الربيع.

الزهور: تبدأ النباتات بالإزهار بداية من فصل الشتاء، ولكن موسمها الحقيقي هو فصل الربيع.

الأقحوان: وزهرته هي البابونج.

الخزامى: زهرة بنفسجية فواحة. روى أبو حنيفة الدينوري: «قال أبو زياد: لم نجد نفحة شيء من النبات أطيب من نفحة الخزامى.»^(١)

الرياحين البرية: ومنها القيصوم، والنفل، والعرار، والشبح، والفل.

العصفور: زهرة صفراء تستخدم في صبغ الطعام.

الخمير: تستحكم أول الربيع. روى المرزوقي: «قال المبرد: من ابتداء إبراق الكرم إلى استحكام العنب ستة أشهر، ومن استحكام العنب إلى استحكام الخمير ستة أشهر، وذلك عند حلول الشمس برأس الحمل، فلذلك حول.»^(٢)

الفُحال: ذكر النخلة.

طلع النخيل: ويسميه العامة النبات. ويسمى وعاء لقاح النخل، الكفر والكافور، وقد يُطبخ ويضاف ماؤه إلى الشاي.

تأبير النخل: وهو التلقيح، ويسمى تنبيت، ووقته من مارس إلى أبريل.

السفى: وهو شوك نبات البهمى. قال ذو الرمة: فلما مضى نوء الشريا

(١) الدينوري ص ٢٠١

(٢) المرزوقي ص ١٢٠

وأخلفت/ هوادٍ من الجوزاء وانغمس الغفرُ/ رمى أمهات القرد لذعٌ من
السفى / وأحصد من قُرْبانه الزهر النضرُ. قال ابن قتيبة: «يريد أن السفى
وشوك البهمى جف وسقط فطارت به الريح حتى ضربت به مآخر فراسن
الإبل فأصابها لذع منه. وأمّهات القُرد، جمع أم القردان، وهي النقرة التي
تكون في مؤخر فرسن البعير. وسميت أم القردان لاجتماع القُردان فيها.»^(١)
تعدير العذوق: وهو أن يوضع حمل العذوق على الجريد، تخفيفًا على
قلب النخلة.

خف عذوق النخلة: بإزالة جزء من الشماريخ المؤنثة (التذلية) من
مارس إلى مايو.

جني الزهرة والملفوف: أول الربيع.

الشَمَام: منتصف الربيع.

حصاد الشعير والحنطة: آخر الربيع.

هنيج النبات: وهو جفاف العشب، ويكون آخر الربيع.

شوك السعدان: قرص مليء بالشوك، يقسو آخر الربيع، فيتعلق بالثياب.

(١) ابن قتيبة ص ٩٧

ثانياً: قرائن القيظ

نجوم القيظ

طلوع الثريا (٧ حزيران/ يونيو): وتسمى النجم. قال الساجع: «إذا طلع النجم، فالحر في حذم، والعشب في حطْم، والعانات في كذم.» وقال ساجع آخر: «إذا طلع النجم غُدَيْه، ابتغى الراعي شُكَيْةً.» أي قربة صغيرة. وقال طيبهم: «إذا طلع النجم، أثْقَى اللحم، وخيف السقم، وجرى السراب على الأكم.»

طلوع الدبران (٢٠ حزيران/ يونيو): ويسمى حادي النجم، ويسميه العامة التوييع. قال الساجع: «إذا طلع الدبران، توقّدت الحزّان، وكرهت البيران، واستعرت الذبّان، ويبست الغدران.»

طلوع الجوزاء: وهي نجمان: الهقعة (٣ تموز/ يوليو) والهنعة (١٦ تموز/ يوليو). قال الساجع: «إذا طلعت الجوزاء، توقّدت المعزاء، وكنتس الطباء، وعرقت العلباء، وطاب الخباء.» والمعزاء الأرض الصلبة، وكنتس الطباء دخلت كنسها من شدة الحر. والعلباء عصب في العنق.

طلوع الذراع (٢٩ تموز/ يوليو): وتسمى عند العامة بالمرزم. قال الساجع: «إذا طلعت الذراع، حسرت الشمس القناع، وأشعلت في الأفق الشعاع، وترقرق السراب بكل قاع.»

طلوع النثرة (١١ آب/ أغسطس): وتسمى عند العامة الكليسين، ويصادف
طلوعها طلوع الشعري العبور. قال الساجع: «إذا طلعت النثرة، قنأت البُسرة،
وجُنِي النخل بُكرة، وأوت المواشي حجرة، ولم تُترك في ذات دَرّ قطرة.»
طلوع الطرفة (٢٤ آب/ أغسطس): يقول الساجع: «إذا طلعت الطرفة،
بكرت الحُرْفَة، وكثرت الطُرفة، وهانت للضيف الكلفة.»

موسم القيظ

شهر يونيو (حزيران): بداية القيظ.

أصاف القوم: دخلوا في الصيف. وهو عندنا أول القيظ. ولا بأس في
استخدام الصيف بمعنى القيظ، وإن كان الصيف عند العرب القدامى بمعنى
آخر الربيع عندنا اليوم.

معمعان الصيف: شدة الحر في أول القيظ. قال ذو الرمة: «حتى إذا
معمعان الصيفِ هبّ له/ بأجّة نشّ عنها الماء الرُّطْبُ.»

الانقلاب الصيفي (٢٢ ديسمبر/ كانون الأول): أقصر ليلة في السنة.

المفازة: وهي الفلاة المقفرة، سمّوها مفازة تفاؤلاً بالنجاة من أهوالها،
وأهول ما تكون في القيظ. وسمّاها ذو الرمة مخشية العاثور: «ومخشية
العاثور يزمي بركبها/ إلى مثله خمُسٌ بعيدٌ مناهله». وروى المرزوقي: «قدم
رجل من سفر كان فيه، فقالت له ابنته: كيف كنت في سفرك؟ فقال: تقسمتني
الأداوي والنجم. يعني بالنجم طلب الهداية بالليل أن لا يضل، والأداوي

يريد أن ينظر كم فيها من الماء أقليل أم كثير، يشكو خوفه وجزعه من المتألف»^(١) وقال المرار: «له نظرتان فمرفوعة/ وأخرى تأمل ما في السقاء»
شهر يوليو (تموز): منتصف القيظ.

شهر ناجر: قال ابن قتيبة: «يسمّون شهري القيظ اللذين يخلص فيهما حره، شهري ناجر. وسميا بذلك لأن الإبل تشرب، فلا تكاد تروى لشدة الحر. والنجر والبغر متقاربان، وهو أن تشرب فلا تروى. يقال نجر من الماء إذا امتلأ منه فكظه، وهو على ذلك يشتهي»^(٢) قال ذو الرمة يصف ماء: «صرى آجن يزوي له المرء وجهه/ ولو ذاقه ظمآن في شهر ناجر». ويسمى هذان الشهران بيضة القيظ.

السّموم: الريح الحارة. قال ذو الرمة: «تلوث على معارفنا وترمي/ محاجرنا شامية سُموم».

الشمس: تقترب الشمس بالقيظ، لأن وقعها يكون أشد فيه. وتسمى الجونة لبياضها، وتسمى الغزالة. قال الشماخ يصف الشمس وقت الشروق: «والشمس كالمرأة في كف الأشل». فهي ترتعش كمرأة في كف مشلول. وعين الشمس قُرضها.

لعاب الشمس: ما تراه في الحر كأنه ينحدر في الجو. قال ذو الرمة: «إذا ذابت الشمس اتقى صقراتها/ بأفنانِ مربع الصريمة معبل». وقال الشنفرى: «ويوم من الشعرى يذوب لعابُه/ أفاعيه من رمضائه تتململ».

(١) المرزوقي ص ٣٦٧

(٢) نفسه ص ١٢٩

الرطوبة: تشتد الرطوبة في سواحل الجزيرة العربية آخر القيظ، في شهري يوليو (تموز) وأغسطس (آب).

السراب: وهو ما تراه نصف النهار كأنه ماء. ومن أسمائه: الآل، وهو سراب أول النهار، تراه يرفع الشخوص. وكثيرا ما يقترن الآل والسراب عند ذي الرمة بأنوف الجبال.

الظل والفيء: ويسميان الأبردين. قال الشماخ: «إذا الأرتى توسدَ أبرديه/ حدودُ جوازي بالرمْل عَيْن». والفرق بين الفيء والظل، هو أن الظل غربي الجهة، يكون أول النهار قبل الزوال، والفيء شرقي الجهة، يكون بعد الزوال. شدة الحر: ومن أسمائها الحرور، والاحتدام، والصيهد، والصهد.

وغرة القيظ: أشده حرا. تكون عند طلوع الشعري. وحمارة القيظ، مثلها.

الرمضاء: وهي الأرض المتقدمة من وقع الشمس. ومثلها استيقاد الحصى.

الخثرة: سكون الريح واشتداد الحر في القيظ. ومثلها الوقدة.

نضوب المياه: جفاف الغدران.

أجون الماء: فساده بسبب ركوده. قال الساجع: إذا طلعت الشعري، نشف الثرى، وأجن الصرى، وجعل صاحب النخل يرى.

المنهل: المورد، يكون على طريق المسافرين.

البئر: حفرة تستخرج منها المياه الجوفية. والعِدَّة: البئر العظيمة التي لا ينقطع ماؤها.

فيضان النيل: ارتفاع منسوبه. روى المرزوقي عن أبي حنيفة الدينوري: «فانظر إلى زمان مد النيل، فإنه في صميم القيظ»^(١).
شهر أغسطس (آب): آخر القيظ.

المجزة: وتسمى شرح السماء. وقيل: «سطل مجر، ترطب هجر». لأن توسطها في السماء وقت لإرطاب النخل بالأحساء في القيظ. وعليه، تكون الأحساء قرينة أخرى لفصل القيظ.

سحابة الصيف: سحابة سريعة الانقشاع.

مطر الحميم: مطر الصيف، وهو مطر غير نافع. قال ابن قتيبة: «وبمطر القيظ حياء أهل اليمن، لأنهم يمطرون في القيظ فيُخصبون في الخريف. وأما غير أهل اليمن، فلا أعلمهم يتفعمون بالحميم. والعرب تقول: كل أمطار السنة تنبت له الأرض وتُثمر له العضاء إلا مطر الحميم»^(٢).

إنسان القيظ

الرقيق من الثياب: ثياب القطن، والكتان.

القربة: أول القيظ.

(١) المرزوقي ص ١٦٠

(٢) ابن قتيبة ص ١١٨

ختان الأولاد: يستحسن أول القيظ عند طلوع الثريا، لسرعة براء الجروح
في هذا الوقت. (١)

المقطان: محضر البدو. وتسمى إقامتهم فيه المقيظ.

القبلولة: النوم منتصف الظهر، حين لا يمكن السفر في الصحراء، ولا
العمل في المزارع.

مروحة الخوص: تُصنع من الخوص، وهو ورق النخل، وتقترب بوقت
الخثرة في القيظ، حين تسكن الريح.

الفضيخ: شراب يُتخذ من بُسر التمر.

العطش: ويرادفه الظمأ، والغليل.

الدلو: الوعاء الذي به يُستقى من البئر، وقد يؤنث الدلو أو يذكر.

الاهتداء بالنجوم: يحتاج المسافر إلى الاهتداء بالنجوم في كل الفصول،
ولكنه في القيظ إلى ذلك أحوج، لأنه إذا تاه في القيظ مات. والتيه في الصحراء
قرينة أخرى للقيظ.

التظلل: الاحتماء من أشعة الشمس، بالبيوت، والأخبية، والشجر،
والمظلات، وأغطية الرأس.

التعرق: يتعرق الإنسان طوال القيظ، ويزيد تعرقه في موسم الرطوبة.

(١) انظر: التقويم القطري، ص ١٦٩

اللثام: كل ما يُغَطَّى به الأنف والفم، عن الحرارة، أو العجاج. قال ذو الرمة: «قليل على أكوارهن اتقاؤنا/ صلى القيظ إلا أننا نتلثم».

الإدلاج: السرى، وهو المسير ليلاً.

النعاس: واستفدنا قرينة النعاس من أبيات ذي الرمة التي يقول فيها: «ونوم كخسوف الطير قد بات صُحْبَتِي/ ينالونه فوق القِلاص العياهِل»^(١) وذلك أنهم لا يستطيعون السفر في القيظ إلا ليلاً، ولا يستطيعون النوم على ظهور الرواحل؛ لاضطرابها. ولعل النوم المتقطع قرينة أخرى لفصل القيظ.

اللص: قال الشاعر: «أيا البارح الجوزاء ما لك لا ترى/ عيالك قد أمسوا مراميل جوّعا». «وهذا كان لصاً، وكان يخرج إذا هبت البارح لأنها تعفي الأثار بشدة مرها، فيأمن أن يقتفوا أثره»^(٢)

تكثر الطرفة: تلين النفوس آخر القيظ، وتكثر شمار والألبان، فتكثر معها الدعابة، وتهون للضيف الكلفة.

حيوان القيظ

الذباب: يشتد وجوده عند طلوع الدبران، أول القيظ.

العظاءة: الوزغ. تكثر في القيظ في المنازل والمزارع.

(١) الديوان، ص ١٣٤٤

(٢) ابن قتيبة ص ٩٥

الحرباء: قال الجاحظ: «والحرباء دويبة أعظم من العظاءة أغبر ما كان فرخا، ثم يصفر، وإنما حياته الحر، فتراه أبدا إذا بدت جونة، يعني الشمس، قد لجأ بظهره إلى جذيل، فإن رمضت الأرض ارتفع، ثم هو يُقَلَّب بوجهه أبدا مع الشمس حيث دارت، حتى تغرب، إلا أن يخاف شيئا، ثم تراه شابحا بيديه، كما رأيت من المصلوب. وكلما حميت عليه الشمس رأيت جلده يخضر.»^(١) ليست الحرباء في وعي الشاعر العربي القديم حيوانا متلونا، بقدر ما هي حيوان محب للشمس.

الضب: قال ابن قتيبة: «والضباب تصاد ما بين طلوع النجم إلى طلوع الهنعة. فإذا تئامت الجوزاء، امتنعت هزالا.»^(٢) وقال الجاحظ: «وتقول العرب: أروى من ضب، لأن الضب عندهم لا يحتاج إلى شرب الماء، وإذا هرم اكتفى ببرد النسيم، وعند ذلك تفتنى رطوبته فلا يبقى فيه شيء من الدم.»^(٣)

دخول العصفور جحر الضب: قال أبو زيد: «واستكن العصفور كرها مع الضب/ وأوفى في عوده الحرباء.»

الأفعى: قال الشنفرى: «ويوم من الشعرى يذوب لوابه/ أفاعيه من رمضائه تتململ».

الجنذب: وهو جرادة مرقطة، غير مهاجرة. يكثر ذكرها في شعر ذي

(١) الجاحظ، الحيوان، ج ٢ ص ٤٠٨

(٢) ابن قتيبة ص ٤٦

(٣) الجاحظ، الحيوان، ج ٢ ص ٣٠٥

الرمة، بوصفها قرينة للقيظ، لأنها ترتكض وقت الهاجرة، أي تتقافز، وتحرك جناحيها فيصدر عنهما صوت كأنه غناء.

الطبي: الغزال. وإنما جعلنا الطبي قرينة للقيظ، لأن الطباء تكنس من شدة الحر، أي تدخل بيوتها، فتصاد فيها. ويسمى ابن الطيبة حُشْفًا ورشاً. وبغام الطيبة، صوتُ ندائها لولدها بأرخم ما يكون من الصوت. قال ذو الرمة: «لا يرفع الصوت إلا ما تخوّنه/ داعٍ يناديه باسم الماء مبعومٌ». أراد محاكاة صوت الطيبة: (ماء).

عين الناقة: يُقاس إعياء الناقة في القيظ بمدى غور عينها.

إجهاض الناقة: وقد تُجهض الناقة جنيها في القيظ من الإعياء.

زبد الناقة: عادة، ليس للناقة زبد كالجمال، إلا إذا أغضبها، أو أتعبها شيء.

البرى: حلقات معدنية توضع في أنف الناقة، ويُشدّ بها الزمام. وقد تنزف أنوف الإبل بسببها.

شكوى الإبل: قد تنن الإبل من ثقل ما عليها من الأحمال.

الظّم: الزمن الفاصل ما بين الشربتين. قال الساجع: «إذا طلعت الشعري العبور، نقعت الأجواف، ونُسئت الأظماء، وأدت الأرض بعد الندى.» قال ابن قتيبة: «ونسؤهم الأظماء هو أن يؤخروا سقي الإبل عن الربع إلى الخمس، أو عن الخمس إلى السدس، أو عن الورد إلى الغب.

لأنها في وقت طلوع الشعري العبور أقوى على العطش وأصبر عن الماء.»^(١)

استنفاض الضروع: استخلاص كل ما فيها من اللبن.

العنكبوت: توجد في الآبار المهجورة والجافة.

الحمام: يكثر طلبها للماء في القيظ، فتوجد عند كل بركة أو منهل.

نبات القيظ

البطيخ: ثمرة تُجنى أول القيظ. ومن ثمار القيظ أيضا، العنب، والتين والليمون.

رُطب النخل: وهي أهم ثمار القيظ في الجزيرة العربية. وتبدأ القيظ بُسرة، ثم تزهو، أي تتلون، ثم تصبح رُطباً، ثم تمرّاً في آخر القيظ. وتباشير النخل: أول الرُطب. والمَخرف: وعاء من الخوص يُجتنى فيه الرطب.

ثالثاً، قرائن الخريف

نجوم الخريف:

طلوع الجبهة (٦ أيلول/ سبتمبر): ويصادف طلوعها طلوع سهيل في الحجاز حسب ابن قتيبة^(١)، والمرزوقي. قال الساجع: «إذا طلعت الجبهة، تحانت الولهه، وتنازت السفهه، وقّلت في الأرض الرفّهه». وإنما يزيد حنين الأمهات لأن فصال الأولاد يكون في هذا الوقت.

طلوع الزبرة (٢٠ أيلول/ سبتمبر): ولم يرد لها سجع.

طلوع الصّرفة (٣ تشرين الأول/ أكتوبر): قال الساجع: «إذا طلعت الصّرفة، احتال كل ذي حرفه، وجفر كل ذي نطفه، وامتيز عن المياه زلفه». وعندها يحتال الناس في أرزاقهم لقرب الشتاء. وعندها تعظم بطون الإبل الحوامل، فلا يقربها الفحل. وذلك وقت تبدي الناس، أي خروجهم إلى البادية طلباً للكلاء.

طلوع العوّاء (١٦ تشرين الأول/ أكتوبر): قال الساجع: «إذا طلعت العوّاء، ضُرب الخباء، وطاب الهواء، وكُره العراء، وشتنّ السقاء». وشنن السقاء أي ييس لأنهم لا يستخدمونه في هذا الوقت.

(١) ابن قتيبة ص ١٥٧

طلوع السّماك (٢٩ تشرين الأول/ أكتوبر): قال الساجع: «إذا طلع السّماك، ذهب العكاك، وقل على الماء اللكاك.» والعكاك الحر. واللكاك الازدحام.

طلوع الغفر (١١ تشرين الثاني/ نوفمبر): قال الساجع: «إذا طلع الغفر، اقشعر السّفر، وترّبل النضر، وحسن في العين الجمر.»

طلوع الزّباني (٢٤ تشرين الثاني/ نوفمبر): قال الساجع: «إذا طلعت الزّباني، أحدثت لكل ذي عيال شانا، ولكل ذي ماشية هوانا.» وذلك لأن موسم الجوع قد اقترب باقتراب البرد.

موسم الخريف

شهر سبتمبر (أيلول): بداية الخريف.

أخرف القوم: دخلوا في الخريف.

سهيل (٢٤ أغسطس): ثمة اختلاف في موعد طلوع سهيل بين التقاويم الحديثة وكتب الأنواء القديمة، ولكننا سننحاز إلى الأقدمين، ونجعل سهيل قرينة خريفية، لأن سماته تشبه الخريف، ولأن رؤيته بشرى انتهاء القيظ.

برد الصّفري: وفيه تكثر الأمراض والأوبئة. فالمرض والوباء قرائن خريفية أيضا.

ذهاب نضرة الأرض: تصفر أوراق الأشجار.

الاعتدال الخريفي (٢٣ أيلول / سبتمبر): وفيه يتساوى الليل والنهار.

مطاوله الليل للنهار: يأخذ طول الليل في الازدياد طوال فصل الخريف.
وقد جعل اليابانيون النهار القصير قرينة لفصل الخريف، لأن الليل يصبح أطول من النهار، بداية من هذا الفصل.

شهر أكتوبر (تشرين الأول): منتصف الخريف.

انصراف الحر: ويكون بطلوع الصرقة.

يطيب الهواء: وسط الخريف.

الرياح اللواقح: التي تلقح السحاب.

السحاب: الغيم، والغمام. لا يرجو العربي مطر سحابة مثلما يرجو مطر سحائب الخريف. والرباب: سحاب متدل دون سحاب فوقه. قال الشاعر: «كَأَنَّ الرِّبَابَ دُوَيْنَ السَّحَابِ / نَعَامٌ تَعْلَقُ بِالْأَرْجْلِ». والخُلْب: سحاب لا ماء فيه. قال ابن قتيبة: «وكلهم يجعل البرق يمانيا، ولا يجعله أحد منهم شاميا، لأن الشامى أكثره خلب عندهم. وهذا يدل على أن المطر للجنوب لأنها يمانية». والمخيلة: السحابة يُتوسَّم فيها المطر.

البرق: من أمارات المطر. قال عمرو بن معدي كرب: «ألم تأرقُ لذا البرقِ اليماني / يلوخُ كأنه مصباحُ باني». شبه البرق بمصباح فتى حديث الزواج، فهو لا ينطفئ طول الليل.

الرعد: وصوته الهزيم.

الطل: المطر الخفيف. أو هو الندى.

المطر: ويسمى مطر الخريف بالوسمي، ويبدأ بنوء الدلو، ويصادف طلوع العواء، وينتهي بطلوع الثريا أول الشتاء. وبمطر الوسمي تنبت الكمأة. وقالوا في مطر الوسمي: «شهر ثرى، وشهر نزى، وشهر مرعى، وشهر استوى». وروى المرزوقي عن الأصمعي: «يقال وقع الغيث بمكان كذا إذا مطر، ولا يقال سقط.»^(١) ومطر الخريف هو الغيث، به يُغاث الناس، وكل ذي كبد. وإذا كثر المطر، جرى السيل.

شهر نوفمبر (تشرين الثاني): آخر الخريف.

الميزاب: لا نكاد نلاحظ وجود الميزاب متعلقا بأسقف المباني، إلى في مواسم المطر.

قوس قزح: التقزح اللوني في السماء بعد المطر. روى المرزوقي عن الخليل: «قوس قزح طريقة مستوسقة تبدو في السماء أيام الربيع.»^(٢) يقصد الربيع الأول، وهو الخريف.

الوخل: الطين الرقيق.

ارتجاج البحر: تزيد العواصف آخر الخريف، ويكره خوض البحر.

(١) المرزوقي ص ٣٤٥

(٢) نفسه ص ٣٤١

إنسان الخريف

اللبن: يكثر اللبن في أول الخريف، ذلك لأنهم يفصلون الحيران عند طلوع سهيل، فيستأثرون بحليب أمهاتها. وفي هذا الوقت، يُجفف الفائض من اللبن، ويصنع منه الإقط.

الغزل: حياكة الملابس من الصوف. ويُسمى سهيل كوكب الخرقاء، قال الشاعر: «إذا كوكب الخرقاء لاح بسحرة/ سهيلٌ أشاعت غزلها في القرائب.» قال ابن قتيبة: «يريد أن الخرقاء لعبت صيفتها، وضيّعت وقتها، ولم تغزل، فلما طلع سهيل، وجاء الشتاء، فضاقت الوقت، استغزلت قرائبها.»^(١)

مفارقة المياه: ترك الآبار والبحث عن الكلأ.

التبدي: النجعة، وهي الخروج إلى البادية، طلبا للكلأ. قال طفيل: «على إثر حي لا يرى النجم طالعا/ من الليل إلا وهو قفر منازل.» يريد أنه في هذا الوقت، حين تُرى الثريا أول الليل (وذلك في أكتوبر)، لا يظل ذو إبل، إلا وقد تبدى.

الرائد: هو الرجل الذي يسبق القبيلة لتقصي مواضع الكلأ.

الحادي: هو الرجل الذي يسوق الإبل بصوته.

صلاة الاستسقاء: تكثر صلاة الاستسقاء في الخريف، لأنه الموسم

(١) ابن قتيبة ص ١٥٨

الذي يُرجى فيه المطر. ومن سنن صلاة الاستسقاء، التي يمكن أن تكون قرينة للخريف أيضا: قلبُ المشلح.

يشنن السقاء: يتشقق متصف الخريف، لأنه لم يعد يُستعمل.

يُكره العراء: خوف المرض.

الدثار: يُطلب الدفء بالدفء بالدفء آخر الخريف.

القشعريرة: رعشة أول البرد.

حيوان الخريف

نفور الإبل من الماء: تشيح الإبل برؤوسها عن الماء حين ترى سهيل.
قال ذو الرمة: «إذا عارض الشعري سهيلٌ بجهمة/ وجوزاءها استغنين عن كل منهل».

فصال الأولاد: حين يطلع سهيل تُصَرَّ أخلاف الناقة، لئلا يشرب الحوار.
قال المرزوقي: «وإنما يعم الفصال في هذا الوقت بالقطام، لأن الأجواف تبرد فيه، ويكثر الأفياء والظلال، ويطيب الوقت، فتقوى على القطام»^(١).

حنين الناقة: تحن الناقة إلى حوارها بعد الفصال. قال الساجع: «إذا طلعت الجبهة، تحانت الولهة» ومع طلوع الجبهة يطلع سهيل، ويكثر موت الحيران في هذا الوقت.

(١) المرزوقي ص ٣٩٣

الجزء: وهو اكتفاء الإبل وغيرها من الحيوانات بالمرعى الرطب عن الماء، ويسميه العامة الجزو. والجزء يكون للحيوان والنبات أيضا. روى ابن سيدة عن أبي حنيفة الدينوري: «والنخل الجازئ: المستغني عن السقي»^(١) تُخَلِّيَ الطِّبَاءُ مَقِيلَهَا: لا تعود الطِّبَاءُ بحاجة إلى القيلولة في الكناس عندما ينتهي القيظ.

المها العربي: جعلناه من قرائن الخريف، لأن ذا الرمة يكثر من ذكره في أشعاره الخريفية. وإذا كانت الطِّبَاءُ تركت كناسها في الخريف، فإن المها لا تتركه، بل تجعله مأوى لها من المطر ومن أعين الصيادين.

الصقر: طائر كريم، يُصطاد به.

البازي: طائر جارح، يشبه الصقر.

الحباري: طائر بري، يعد طريدة الصقر المفضلة.

نتاج البهائم: توليدها. روى ابن قتيبة: «وكانوا يقولون: إذا نُزِيَ على الشاة عند طلوع نجم من النجوم بالغداة، نتجت حين ينوء ذلك النجم. وإذا أُبْرِث نخلة عند طلوع نجم من النجوم بالغداة، جُدَّت حين ينوء ذلك النجم. والنعجة والنخلة في ذلك سواء»^(٢) وروى: «وقالوا: إذا أمسى النجم بدبر، فوقت نتاج ومطر. يريدون إذا رأيتها أول الليل في ربع الأفق الغربي مدبرة للغروب، فهو وقت نتاج الغنم ووقت المطر»^(٣)

(١) ابن سيدة ج ٣ ص ٢٥٧

(٢) ابن قتيبة ص ٩٩

(٣) نفسه ص ١٠٠

النخل: في الخريف يكون اشتيَار العسل.

الريّان: يتوافر في الأسواق بداية من أول الخريف.^(١)

سمك الهامور: يتوافر في الأسواق بداية من منتصف الخريف.^(٢)

سكون النمل: آخر الخريف، بسبب اقتراب الشتاء.

نبات الخريف

صرام النخل أو جِذَاذُهُ أو جِذَاذُهُ: جني التمر.

الزبيل: وعاء كبير لجمع التمر، يُنسج من الخوص. وأصغر منه القُفّة.

المحصن: جراب من الخوص يُكنز فيه التمر، لِيُستخلص منه الدّبس. وكنز التمر من قرائن الخريف أيضا.

الربل: نبات أول الخريف. قال المرزوقي: «والربل ما ينبت من غير مطر ببرد الليل. ويقال: أربلت الأرض وأربل الشجر، ويقال له الخلفة كأنه يخلف ما تقدم.»^(٣) وقال محمد حسن آل ياسين: «الربل ضروب من الشجر كالثمام والعرفج والشبرم، إذا برد الزمان عليها بعد إدبار الصيف، تفتّرت بورق أخضر من غير مطر، ومنه ما يكون ذلك أول نباته، ومنه ما يكون نباتا في أصول قد ذهبت فروعها فأكلت.»^(٤)

(١) التقويم القطري ص ١٩٦

(٢) نفسه ص ١٩٦

(٣) المرزوقي ص ٣٤٩

(٤) آل ياسين ج ٢ ص ٢٠٥

الأرطى: شجيرة برية، وتسمى العبل. ويقال: قد أعل الأرطى إذا أورك. قال ذو الرمة: «إذا ذابت الشمس اتقى صقراتها/ بأفنان مربوع الصريمة معبل.»

تكريب النخيل: إزالة الكرب اليابس في منتصف الخريف. وتسمى هذه العملية في الأحساء: بطاط. وتسمى إزالة السعف اليابس: شحاط. ويستخدم الكرب والسعف الجاف كوقود لإعداد وجبة المندي.

جني الخضروات: بداية من منتصف الخريف، يُجنى الطماطم والخيار، والبصل الأخضر، والباذنجان، والكوسا، والفلفل. ويُجنى القرع من بداية الخريف.^(١)

(١) التقويم القطري ص ١٩٨-١٩٩

رابعاً: قرائن الشتاء

نجوم الشتاء:

طلوع الإكليل (٧ كانون الأول/ ديسمبر): ويصادف طلوعه نوء الثريا. قال الساجع: «إذا طلع الإكليل، هاجت الفحول، وشمرت الذبول، وتُخوّفت السيول». وقال ذو الرمة يصف مطر نوء الثريا: أصاب الناس منقمس الثريا/ بساجية وأتبعها طلالا. وهو نوء غزير مذكور.

طلوع القلب (٢٠ كانون الأول/ ديسمبر): قال الساجع: «إذا طلع القلب، جاء الشتاء كالكلب، وصار أهل البوادي في كرب، ولا يمكن الفحل إلا ذات ثرب.»

طلوع الشولة (٢ كانون الثاني/ يناير): قال الساجع: «إذا طلعت الشولة، أعجلت الشيخ البولة، واشتدت على العائل العولة.» والعولة: الحاجة.

طلوع النعائم (١٥ كانون الثاني/ يناير): قال الساجع: «إذا طلعت النعائم، توسّفت التهائم، وخلص البرد إلى كل نائم، وتلاقت الرعاء بالنعائم.»

طلوع البلدة (٢٨ كانون الثاني/ يناير): قال الساجع: «إذا طلعت البلدة، حمّمت الجعدة، وأُكلت القشدة، وقيل للبرد اهدة.»

طلوع سعد الذابح (١٠ شباط/ فبراير): قال الساجع: «إذا طلع سعد

الذابح، حمى أهله النابح، ونفع أهله الرائح، وتصبّح السارح، وظهر في الحي
الأنافح.»

طلوع سعد بلع (٢٣ شباط/ فبراير): قال الساجع: «إذا طلع سعد بلع،
اقتحم الرُّبُع، ولحق الهُجُع، وصيد المُرع، وصار في الأرض لُمع.»

موسم الشتاء

شهر ديسمبر (كانون الأول): أول الشتاء.

أشتى القوم: دخلوا في الشتاء.

يوم أشهب: ذو ريح باردة.

شهر اقماح: الشهران اللذان يشتد فيهما الشتاء. قال المرزوقي: «وسُمّيَا
بذلك لأن الإبل فيهما ترفع رؤوسها عن الماء لشدة برده، والإبل اقماح هي
التي ترفع رؤوسها. والإبل إذا رفعت رؤوسها عن الماء غَضَّتْ أَبْصَارَهَا.
ويدعون هذين الشهرين، ملحان، وشييان لبياض الأرض بالصقيع
والجليد.»^(١)

الضباب: يعقب المطر، ويتكوّن في الفجر. يسميه العامة أبا رابض.

شدة البرد: ومن أسمائها الزمهرير، والصَّبرُّ، والقُرُّ، والشَّبْمُ. وتسمى
نجوم أول الشتاء: عقارب البرد، لأنها تلسع.

(١) المرزوقي ص ١٢٩

برد الطويلين: برد الآدمي والبعير، وهو برد آخر الشتاء.

الانقلاب الشتوي (٢٢ ديسمبر / كانون الأول): أطول ليل في السنة، ويُسمى ليل التمام.

شهر يناير (كانون الثاني): منتصف الشتاء.

انتفاخ النجوم: ازدياد حجمها للناظر من أثر الرطوبة. قال ابن قتيبة: «وإذا رطب الهواء زال القتام فرأيتها كبارا. ولذلك تقول العوام إن الكواكب تنتفخ في الشتاء.»^(١) قال ذو الرمة: «أَلَمْتُ بنا والعيسُ تهوي كأنها/ أهلةٌ مخْلِ زال عنها فتأمها.»

الشمس المطرودة: آخر الشتاء.

ريح الشَّمال: إذا ذكرت ريح الشمال، هكذا حافة، فإنها تعني ريح الشمال الشتوية الباردة. ومن قرائنها، قرقة الأبواب.

تشقق التهائم: تشقق أراضي الحجاز المنخفضة الواقعة بين السواحل والجبال.

مطر الشتاء: ويُسمى الشَّتيّ.

الثلج: يتساقط الثلج شتاء في بلدان الهلال الخصيب وشمال الجزيرة العربية. ويتجمّد الماء في مذانب الأودية. والشتاء موسم البرد، والصقيع.

شهر فبراير (كانون شباط): آخر الشتاء.

(١) ابن قتيبة ص ١٨٩

إنسان الشتاء

اغترام الفتیان: رغبتهم في النکاح. روى ابن قتية: «وقالوا: إذا رأيت النجم بَقْبَل، فشهر فتى وجمل. يريدون إذا رأيت الثريا في أول الليل في ربع أفق السماء، اغترام الفتیان، وهاجت الإبل.»^(١)

الزناد: وهي آلة من قطعتين من الخشب، تُورى بهما النار. قال أبو حنيفة الدينوري: «أفضل ما اتُّخذت منه الزناد شجرتا المُرْخ والعَفَّار، فتكون الأثنى وهي الزندة السفلى مرَّحًا، ويكون الذكر وهو الزند الأعلى عَفَّارًا.»^(٢) وتُسمى البرادة المشتعلة التي تقع من الزناد سِقْطُ الزند.

الحطب: وقود النار. وتُسمى النار فاكهة الشتاء. قال أبو حنيفة الدينوري: «ولا أعلم بعد الغضا أكثر نارًا ولا أقل رمادا من حطب القِرْظ.»^(٣) ويقول العامة: تشلهب، أي قف على النار وافتح ثوبك ليدخل إليك الدفء. والدخان، والموقد، من قرائن النار الشتوية. والصَّلاء: الاستدفاء.

الطهي: تزيد الشهوة للطعام في الشتاء. ويضرب المثل في الكرم، بمن يُضيف الناس في هذا الفصل القاسي. وعليه فإن إكرام الضيف إذن قرينة شتوية أيضا. قال بشر بن أبي خازم يمدح كرم قوم: «قدورهم تغلي أمام بيوتهم/ إذا ما الثريا غاب

(١) ابن قتية ص ١٠٠

(٢) الدينوري ص ١٢٢

(٣) نفسه ص ١٥٩

قصرًا رقيها». ويكون ذلك في البرد، عند طلوع الثريا وقت العشاء، فيسقط رقيها الإكليل. والشواء، مما يُحَبَّب أكله في الشتاء، وكذلك عصيدة التمر.

التبول: تزداد في الشتاء الرغبة في التبول، خصوصاً عند كبار السن.

الغليظ من الثياب: ثياب من الصوف أو الفراء.

الكِنّ: المكان الدافئ، الذي يؤوي من البرد.

الكساء: دثار غليظ. قال الساجع: «طلع النجم عشاء، ابتغى الراعي كساءً.»

المشراق: مكان الجلوس في الضحى أيام الشتاء، ويكون جهة الشرق للتعرض إلى دفء الشمس.

الجوع: الحاجة إلى الطعام، تزيد حداثها في الشتاء. قال الأعشى:
«يُرَاقِبْنَ مِنْ جُوعٍ جَلَاءَ مَخَافَةٍ/ نَجُومَ الثَرِيَا طَالِعَاتِ الشَّوَاخِصَا.» أي ما دامت الثريا طالعة وقت العشاء، فلا مفرّ من شظف العيش. وقال الساجع:
«إذا أُمِسْتَ الثَرِيَا قَمَّ رَأْسُ، ففِي الدُّثَارِ فَاخْنَسَ، وَعَظْمَاهُنِ فَاحْدَسَ، وَإِنْ سَلَّتْ فَاغْبَسَ ثَمَّ اعْبَسَ.» أي إذا صارت الثريا بعد غروب الشمس بمحاذاة الرأس، فعليك بالدثار، وعليك بنحر أكبر الإبل، وإذا سَأَلَكَ النَّاسُ طَعَامًا فَاغْبَسْ فِي أَوْجُهُهُمْ، وَلَا تَعْطِهِمْ، حَفَظًا عَلَى نَفْسِكَ. ومن أكثر الناس جوعًا في الشتاء، الصياد. والشتاء زمن المجاعة والهزال، في الناس والحيوانات. ومن قرائن الجوع ومرادفات الشتوية، الفقر، والحاجة، والعوز، والشظف، وقلة ذات اليد.

النميمة: وتكثر في الشتاء بين الرعاء. قال ابن قتيبة: «لأنهم حينئذ يفرغون ولا يشغلهم رعي فيتلاقون ويدس بعضهم إلى بعض أخبار الناس.»^(١)

حيوان الشتاء

هياج فحل الإبل: طلبه للضراب. قال ذو الرمة: «إذا شمَّ أنفَ البردِ الحقَّ بطنَه/ مِرأسُ الأوابي وامتحانُ الكواتم.» وعندما يهيج الفحل، يُزبد، ويكون له هدير. وللفحل شَقِيقَةٌ تتنفخ كالرئة، وتخرج من فيه إذا أزد وأرعد.

تقطيع الناقة بولها: قال ابن سيده: «ولا يكون ذلك إلا إذا ضربها الفحل.»^(٢)

البوم: وذكره الصدى. يُسمع صياحه بالقفر في ليالي الشتاء.

الذئب: يزيد جوع الذئب في الشتاء، فتزداد شراسته، وجرأته على اختطاف الماشية.

الثعلب: ويسمى صوته ضَبَاحًا.

المرعى: المرتع، ينزله الأعراب في الشتاء، ببلهم ومواشيهم.

اختفاء الحشرات والزواحف: الشتاء موسم سباتها.

موت الجراد: وتسمى الجرادة أم عوف.

(١) ابن قتيبة ص ٧٩

(٢) ابن سيده ج ٢ ص ٢١٨

سمك الكنعند: يتوافر في الأسواق من بداية الشتاء^(١).

نتاج الإبل: تلقح الإبل في الشتاء، وتضع في الشتاء الذي يليه. وخير نتاج ما صادف سعد الذابح، لأنه أوسط أوقات النتاج. تقول العرب: «الْقُرُّ في بطون الإبل، فإذا وضعت ذهب.» وإذا وُلد الحوار في أول النتاج سُمِّي رُبْعًا. وإذا وُلد في آخره سُمِّي هُبْعًا، والرَّبع يكون أقوى وأحسن غذاءً من الهُبْع.

القطا: يهاجر القطا في أول الشتاء.

هرير الكلب: لا يقدر الكلب على النباح من شدة البرد، فيُسمع هريره. النعامة: وذكرها الظليم. وأولادها الرئال. قال ذو الرمة: «إذا هبَّت الرياحُ الصَّبا درجت به/ غرائبُ من بيضٍ هجائنَ دردقُ.» قال المرزوقي: «فإنما اكتفى بذكر هبوب الصبا، لأنه علم أن ذلك يكون في الشتاء.»^(٢) وقال ابن قتيبة: «مع طلوع الجبهة يهيج الظليم، ويُسمع عراره. فإذا طلعت العَوَّاء باض النعام. فتبيض منها الواحدة الثلاثين إلى الأربعين، في أربعين ليلة. وترائكها ما بين الثلاث إلى السبع. وهي التي تتركها من البيض فلا تثقبها.»^(٣) قال ذو الرمة: «كأنه خاضبٌ بالسِّي مرتعُه/ أبو ثلاثين أمسى وهو منقلبُ.»

(١) التقويم القطري ص ١٩٦

(٢) المرزوقي ص ٣١٩

(٣) ابن قتيبة ص ٩٩

ازدواج الطير: تزودج الطير وتضع بيضها في الشتاء، وتُفرخ في الربيع.
روى ابن قتيبة: «وقالوا: في سقوط طرف الأسد تزودج الطير، وتنق الضفادع،
وتهب الجنائب.»^(١)

الضفادع: الضفدع في اليابان قرينة للربيع، ولكنه عندنا قرينة شتوية، لأن
شتاءنا بدفء ربيعهم.

نبات الشتاء

الكلأ: ما ترعاه الإبل والمواشي من العشب، ويُسمى البقل. وفي الشتاء
تُخصب الأرض، بعد أن مُطرت في الخريف، فتكسوها الرياض.

جريان الماء في العود.

زراعة القمح.

التوت: ويُسمى الفرصاد، ويسميه العامة التوث.

السدر: وثمره التبق، وهو ما يسميه العامة الكنار.

تسميد النخيل: بداية الشتاء.

جني البامياء: بداية الشتاء.^(٢)

جني الفاصولياء والذرة: منتصف الشتاء.

(١) ابن قتيبة ص ١٠٠

(٢) التقويم القطري ص ١٩٨

تسحيت النخل: نزع شوك السعف. ويُسمى تبييت.

تحويل الفسيل: نقلها وغرسها، والفسيل فراخ النخل.

قطع جذوع النخيل: تُقطع في الشتاء، لئلا تفسد، وكانت تستخدم قديماً في بناء أسقف البيوت.

قلب النخلة: ويسمى الجُمارة، والجَذَب. يُستخلص عند قطع النخيل في الشتاء، ويؤكل. وتسمى هذه العملية: تجذيب.

الخواص: وهو ورق النخلة. تجمعها النساء من السعف الغض، وينسجن منه الحصير والسفرة والمخرف والزبيل والمحصن.

خاتمة

لقد عالجتنا في الكتاب موضوع الهايكو العربي بوصفه مغامرة عربية جديدة وغير مكتملة. ما يزال الهايكو العربي طفلاً خديجاً لأب ياباني وأم عربية، لم تتبين على وجهه جينات والديه بعد. وقد ناقشنا في الباب الأول الهايكو العربي بوصفه أدباً مقارناً، واتخذنا ذا الرمة، شاعر الوصف والطبيعة الأموي، أنموذجاً. بحثنا صراع الهوية عند ذي الرمة، وما يقابله من ارتباك في هوية اليابان الحديثة، ثم أوردنا نبذة تاريخية للهايكو الياباني وأهم رموزه، ودرسنا المقومات الفنية للهايكو في شعر ذي الرمة. وانتهى الباب الأول بعرض وتحليل شريحة من محاولات الهكاة العرب، توصلنا من خلاله إلى تشخيص مدى القصور في الفهم العربي للهايكو قراءةً وكتابةً.

وعرّفنا الهايكو، بأنه نص شعري متصوّف، يربط الطبيعة بالإنسان، ويُقال في نفس واحد. وعرضنا في الباب الثاني من الكتاب، أطروحة الهايكو العربي، متمثلة في ثلاثية التصوف والطبيعة والإيقاع. درسنا التقاطعات بين تصوف الزن والتصوف الإسلامي، وكيف يمكن للهايكو العربي أن يكون زاهداً، ومتأملاً، وواجداً، وفانيّاً، وراضياً. بحثنا بعدها ضرورة إصلاح علاقتنا بالطبيعة، واستثمار القرينة الموسمية لردم الهوة المتسعة بين الإنسان وبيئته. واختتمنا باب الأطروحة بنقاش الإمكانيات الإيقاعية للهايكو العربي، مع درس في الإيقاع التنفسي.

أما الباب الثالث من الكتاب، فقد احتضن الجانب التطبيقي للأطروحة،

عبر تمثل الطبيعة العربية في أشعار ذي الرمة، ومهاكاتها، في مئة بيت متنوعة الإيقاع. وقد تم فرز مدونة المهاكاة إلى فصول أربعة، بالاعتماد على تقنية القرينة الموسمية، بمعونة كبيرة من علم الأنواء العربي. وقد جعلنا الباب الرابع من الكتاب، تقويما شعريا مختصرا، يجمع ويصنّف ما تيسر من قرائن فصلية عربية.

وقد برهن الكتاب على قدرة التصوف الإسلامي، والطبيعة المحلية، والعروض القديم، على استضافة الهايكو، وإعادة إنتاجه بصيغة عربية خالصة. وبفضل اقتران ذي الرمة بالكتاب، كان بوسعنا تلمس الأواصر المتينة بين الشعرية العربية ونظيرتها اليابانية، بالاستفادة من خبرته العميقة بالطبيعة العربية البرية، وقدرته الفائقة على التصوير الشعري الموضوعي والمحايد. ولعل أهم نتيجة فرعية لهذا المشروع، هو إعادة تموضع الأسماء الشعرية القديمة، وإبراز هذا الاسم الفريد ذي الحظوظ الشعرية العظيمة، الذي طال ما ظلمته الذائقة الجمعية، وكتب طبقات الشعراء.

وقد خلّصنا إلى أن الهايكو العربي، فن شعري ما يزال واعداء، يلزمه ضبط تنظيري، وانضباط في التجربة. وقد بدا لي أن التجربة الواعية للهايكو العربي قد تكون مفيدة للشعرية العربية، من حيث أنها انخرط في اللحظة الشعرية العالمية الراهنة، وشحذ لأدوات التصوير والموضوعية والاختزال، وفرصة للتنويع الجمالي روحا وموضوعا وإيقاعا. يمكن للهايكو العربي أيضا، أن يكون وسيلة للتداوي الروحي، وعذرا ناجعا لإعادة التواصل مع الكون والكائنات، وحيلة جديدة لإنعاش بحور الخليل بن أحمد.

ونحن وإن انتهجنا في هذا الكتاب نهج المهاكاة، إلا أن المرجو بعد الآن، هو الوصول، عبر إحكام فن المهاكاة، إلى إحكام فن الهكاء القائم بذاته، وهذا ما أرجو العمل عليه في مشاريع مستقلة. وإنما يقع أعظم رهاني، على جرأة القارئ والشاعر والناقد العربي، في تلقي وتجريب وتقييم هذه المغامرة، والأخذ بيدها إلى آفاق أبعد.

سُئِلْتُ مرة: لماذا الهايكو تحديدا؟ فقلت: الشاعر المغامر لا يسأل لماذا. بل يسأل: لم لا.

أَلَا يَا أَسْلَمِي يَا دَارَمِي عَلَى الْبَلَى وَلَا زَالَ مِنْهَا بِجِرْعَائِكَ الْقَطْرُ

ذو الرمة

تَمَّ وَكُلَّ

المصادر والمراجع

- ابن الجوزي، جمال الدين. تلبس إبليس. دار القلم، ١٤٠٣ هـ.
- ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد. تاريخ ابن خلدون. دار ابن حزم، ٢٠١١.
- ابن خلكان، أبو العباس. وفيات الأعيان. تحقيق إحسان عباس، دار صادر، ١٩٧٢.
- ابن رشيق، أبو علي. العمدة. تحقيق محمد عبدالحميد، دار الجيل.
- ابن سيده، أبو الحسن. المخصص. دار صادر، ٢٠١٢.
- ابن قتيبة. الأنواء في مواسم العرب. بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨.
- ابن قتيبة. الشعر والشعراء. دار الحديث، ٢٠٠٦.
- ابن عربي، محيي الدين. ترجمان الأشواق. دار المعرفة، ٢٠٠٥.
- الأسمرى، عبدالله. أناشيد مرتلة في رحاب الهايكو. الانتشار العربي، ٢٠١٧.
- الأصفهاني، أبو نعيم. حلية الأولياء وطبقات الأصفياء. دار الفكر، ١٩٩٦.

الأصفهاني، أبو الفرج. كتاب الأغاني. تحقيق إحسان عباس وإبراهيم السعافين، وبكر عباس، ط ٥، دار صادر، ٢٠١٩.

الأصمعي، أبو سعيد. كتاب الإبل. تحقيق حاتم الضامن، دار البشائر، ٢٠٠٣.

آل ياسين، محمد. معجم النبات والزراعة. الجزء الأول، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٦.

آل ياسين، محمد. معجم النبات والزراعة. الجزء الثاني، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٩.

الباهلي، أبو نصر. ديوان ذي الرمة. تح عبد القدوس أبو صالح، الطبعة الرابعة، دار الرشيد، ٢٠٠٧.

البرقوقي، عبدالرحمن. شرح ديوان المتنبي. دار الكتاب العربي، ١٩٨٦.
التفتازاني، أبو الوفا. مدخل إلى التصوف الإسلامي. الطبعة الثالثة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٧٩.

الجاحظ. البيان والتبيين. تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل.

الجاحظ. الحيوان. تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤.

الجبيلي، نجاح، مترجم. النقد البيئي. (مجموعة مؤلفين)، شهریار، ٢٠٢١.

- جمال الدين، مصطفى. الإيقاع في الشعر العربي. مطبعة النعمان، ١٩٧٠.
- الجموسي، عبد القادر. أنتولوجيا الهايكو العربي. منشورات الموكب الأدبي، ٢٠١٦.
- جولد تسيهر، إجناس. العقيدة والشريعة في الإسلام. ترجمة محمد موسى وعلي عبد القادر وعبد العزيز عبد الحق. دار الكتب الحديثة بمصر، ١٩٥٩.
- الحاوي، إيليا، محقق. شرح ديوان أبي تمام. دار الكتاب اللبناني، ١٩٨١.
- الخزعلي، ريسان. الهايكو السومري. دار ميزوبوتاميا، ٢٠١٤.
- الدينوري، أبو حنيفة. كتاب النبات. دار النشر فرانز شتاينر بفسبادن، ١٩٧٤.
- الرجبي، محمود. وجهة نظر في قصيدة الهايكو العربية. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، ٢٠١٥.
- ستيس، والتر. تعاليم المتصوفة. ترجمة خالد الغنامي، دار الثقافة والسياحة، كلمة، ٢٠١٩.
- السراج، أبو نصر. اللُّمع. تحقيق عبد الحميد محمود وطه سرور، دار الكتب الحديثة بمصر، ١٩٦٠.
- السيوطي، جلال الدين. شواهد المغني. لجنة التراث العربي، ١٩٦٦.
- شرف، محمد جلال. دراسات في التصوف الإسلامي. دار المعرفة الجامعية، ١٩٩١.

- الشعراني، عبد الوهاب. لواقع الأنوار في طبقات الأخيار. مخطوطة.
- الصمد، واضح، محقق. ديوان الراعي النميري. دار الجيل، ١٩٩٥.
- الصويان، سعد. الصحراء العربية ثقافتها وشعرها عبر العصور. ط ٢، دار مدارك، ٢٠٢٢.
- ضيف، شوقي. التطور والتجديد في الشعر الأموي. ط ٨، دار المعارف، ١٩٨٧.
- عبده، محمد، محقق. مقامات بديع الزمان الهمذاني. دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥.
- عزيمة، محمد، وكوتا كاريما، مترجمان. كتاب الهايكو الياباني. دار التكوين، ٢٠١٦.
- العتار، فريد الدين. تذكرة الأولياء. تحقيق محمد أديب الجادر، تر محمد الشافعي، ٢٠٠٨.
- غني، قاسم. تاريخ التصوف في الإسلام. تر صادق نشأت، دار نينوى، ٢٠١٧.
- القشيري، أبو القاسم. الرسالة القشيرية. تح عبد الحليم محمود ومحمد بن الشريف، مطابع مؤسسة دار الشعب للطباعة والنشر، ١٩٨٩.

كاظم، نادر. الهوية والسرد. ط ٢، مكتبة مؤمن قريش، ٢٠١٦.

كريم، فوزي. الموسيقى والشعر. دار نون، ٢٠١٥.

الكلاباذي، أبو بكر. التعرف لمذهب أهل التصوف. مكتبة الخانجي، ١٩٩٣.

لوك، جان، وتولا بريس. فلسفة الزن: رحلة في عالم الحكمة. ترثيا إقبال، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، كلمة، ٢٠١١.

المرزباني، أبو عبيد. الموشح. تحقيق علي البجاوي، نهضة مصر. المرزوقي، أبو علي. كتاب الأزمنة والأمكنة. بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٦.

الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر. ط ١٤، دار العلم للملايين، ٢٠٠٧.

نصار، حسين، محقق. ديوان جميل شاعر الحب العذري. القاهرة، دار مصر للطباعة.

النفري، محمد. كتاب المواقف والمخاطبات. مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٣٤.

نيكلسون، رينولد. في التصوف الإسلامي وتاريخه. ترجمة أبو العلا عفيفي، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٧.

هلال، محمد غنيمي. الأدب المقارن. الطبعة التاسعة، نهضة مصر،
٢٠٠٨.

هلال، محمد غنيمي. الرومانتيكية. نهضة مصر.
واتس، آلان. طريق الزن. ترجمة خالد الغنامي، دار الانتشار العربي،
٢٠٢١.

وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية في دولة قطر. التقويم القطري. دار
التقويم القطري، ٢٠٢١.

يعقوب، إميل، محقق. ديوان الشنفرى. دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٩٦.

Barthes, Roland. *Empire of Signs*. Translated by Richard
Howard, New York, Hill and Wang, 1982.

Blyth, R. H. *Haiku*. The Hokuseido Press, 1949-1952.

Blyth, R. H. *A History of Haiku*. The Hokuseido Press, 1964.

Yasuda, Kenneth. *Japanese Haiku*. Tuttle Publishing, 2001

الروابط:

الأسمرى، عبدالله. إطلالة على شعر الهايكو. نادي مكة الثقافي الأدبي،
٢٠١٩، يوتيوب.

https://www.youtube.com/watch?v=QC-cP_CFSsM

الشبانات، سعد. ذو الرمة شاعر (الوصف والصمان). موقع صحيفة
الجزيرة،

<https://www.al-jazirah.com/2007/20071125/wo2.htm>

مصطفى، جمال. «مسبحة الهايكو» الناقد العراقي، ٢٠١٨،

<https://www.alnaked-aliraqi.net/article/52417.php>

Higginson, William J. **“The Five Hundred Essential Japanese Season Words.”** *Renku*, 2005, <http://www.2hweb.net/haikai/renku/500ESWd.html>

Watts, Alan. **An Annotated Response to Alan Watts' "Haiku"**.
GRACEGUTS, 1960, <https://www.graceguts.com/essays/haiku-missionary-an-annotated-response-to-alan-watts-haiku>



إذا كان الشعر ديوان العرب، فقد يكون الهايكو اليوم ديوان العالم، ولا بد، إذا شئنا الإسهام في كتابته، من أن نحسن قراءته وتذوّقه أولاً. وحين يكون الشاعر العربي مستعداً لتجريب كتابة الهايكو، فإن ذلك سيكون خير تمرين، وأفضل اختبار، لصديق وشجاعة تجربته الإنسانية، حين تتعري قصيدته من دروع اللغة السميكة.

يأتي هذا الكتاب بمثابة أطروحة نظرية وتطبيقية، تقترح للهايكو صيغة عربية، عبر بناء مجموعة من القناطر والجسور، بين الشعرية العربية ونظيرتها اليابانية، وبين قديم الشعرية العربية وجديدها، وبين التصوف الإسلامي والتصوف الزن البوذي، وبين الإنسان والطبيعة، وبين الطبيعة واللغة، وبين اللغة والإيقاع. وأملنا في هذا الكتاب، أن نستعين بذي الرمة على استيعاب الهايكو، بينما نستعين بالهايكو على استيعاب ذي الرمة.

حيدر بن جواد العبدالله: شاعر سعودي،
ولد في الأحساء عام ١٩٩٠م، ونال درجة
البكالوريوس في الهندسة الميكانيكية من جامعة
الملك فهد للبترول والمعادن. صدرت له مجموعتان
شعريتان: رملة تغسل الماء (٢٠١٧)، وترجل يا
حصان (٢٠١٦). فاز بلقب أمير الشعراء
(٢٠١٥)، ولقب شاعر شباب عكاظ (٢٠١٣).

✉ alabdullahhaidar@gmail.com

🐦 @haidaralabdulla



ضَمَّ الظَّلَامُ عَلَى الْوَحْشِيِّ سَمَلَهُ
 وَدَانَحٌ مِنْ نَشَامٍ لَدُنْهُ مُسْتَكَبٌ
 فَبَاتَ ضَعِيفًا إِلَى أَرْطَاةٍ مُزْنَكِيمٍ
 مِنْ الْكَيْبِ بِهَا دِفْءٌ وَفُتَحَ جَبُّ
 خَوْلَتِهِ

يلف الظلام يعبأته تود لها بطارد، في ليلة خريفية باردة،
 يسكن فيها مطر اللو، وهو أحد أنواع وسمي الخريف. يلجى
 النور إلى شجرة أوطى وحيدة فوق كثيب عالٍ مرتفع، طالبا
 عندها الدفء والاستر من مطر ولصيادين. يالها من هورة
 هائلة للحياة البرية العربية، في ظرف مناخي تعجز عن
 ترويضه آلات التصوير الحديثة، حيث المطر ولصياد يطاردان
 المها، والليل والأوطى يذودان عنه. أقول مهاكيا:

التور
 يَلْتَحِفُ الْأَرْطَى
 مَبْلَلَةً أَهْدَابَهُ

